This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

M 123.

TAYLOR INSTITUTION.

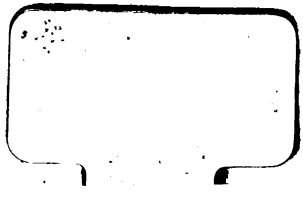
BEQUEATHED

TO THE UNIVERSITY

BY

ROBERT FINCH, M. A.

OF BALLIOL COLLEGE.



DISSERTAZIONE CRITICA

SULLE TRAGEDIE

DI VITTORIO ALFIERI

DA ASTI

DEL SIGNORE AVVOCATO

GIOVANNI CARMIGNANI

PROFESSORE DI DIRITTO CRIMINALE

NELL' UNIVERSITA' DI PISA.

CORONATA

DALL' ACCADEMIA NAPOLEONE DI LUCCA

IL DI 18. MAGGIO 1806.

Ars cum a natura profecta sit, nisi natura moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur.

Cic. de Orat. Lib. 3. §. 51.

§. I.

Introduzione, e piano della presente Disserta zione rispetto al Programma Accademico (1).

In un tempo in cui lo spettacolo drammatico era una festa nazionale formante parte della religione del popolo, decorato di tutti gli ajuti dell' antica architettura, e di quell'arte, qualunque ella si fosse, che racchiudendo per l' occhio in un recinto limitato estensioni vastissime, rendeva meno difficile il piegarsi alla locale unità dell' azione; In un tempo, in cui la tragedia era sostenuta dalla unione sua con una musica maschia, ed atta ad aprirsi via sicura al core degli ascoltanti, o da una

(1) Facil cosa era a perdere di vista l'oggetto critico della dissertazione, e lasciarsi trar fuor di strada, come il viaggiatore del Boccalini, dal desiderio di far pompa di una inutile erudizione. Poteasi senza gran fatica saltare dal teatro de' Chinesi a quello degli abitanti del Messico, parlar di autori drammatici Spagnoli, Inglesi, e Tedeschi, e istituir paralelli, che più a *dettagli* che alla somma dell' opera convenissero. I confronti che si sono in questa dissertazione intrapresi non eccedono il nudo bisogno di chiarir meglio i principj dell' arte, e non si estendono al dì là del greco, e del francese teatro. Noi abbiamo temuto il rimprovero, che Marziale fa a Postumo, e ci siamo rigorosamente proibiti qualunque erudita digressione, che tale nudamente fosse.

declamazione almeno, che non era il tuono de' familiari discorsi: Aristotile ponderando le difficoltà di questo genere di componimento, le pose al di sopra di quelle dell'epico poema, e Giovenale chiamò la tragedia opera di una gran mente. L'uno, e l'altro calcolarono quanto difficile fosse di combinare nel tempo istesso una immaginazione doviziosa abbastanza per commuovere, ed interessare nella pittura delle grandi passioni umane, e una critica illuminata per tenere questa immaginazione nei limiti della teatrale verosimiglianza.

Il teatro drammatico, se è lecito il dirlo, è una nuova creazione. Uomini, avvenimenti, passioni, linguaggio, tutto fa duopo creare, e tutto è duopo proporzionare alla natura di quel mondo fantastico, in cui le persone del dramma vengono introdotte. La tragedia de' tempi nostri ha perduti molti vantaggi d'illusione, di che ella godeva presso gli antichi. La ristrettezza de' nostri teatri, che in quanto agli spettatori, più che un adunanza popolare, chiamar si possono numerose conversazioni: la impossibilità di rendere imponente, svariato, ed esteso il luogo della scena, attesa la perdita di tutti i mezzi, che anticamente a quest'uopo impiegavansi: la vicinanza degli oggetti, l'esser denudato l'Attore di tutto quello, che presso gli antichi ne rendea, dirò così, colossale l'aspetto: e ciò che più importa, il bando totale della musica dalla tra-

gedia, lochè ne ha abbassata la declamazione a livello de' discorsi familiari; tutte queste perdite togliendo alli scrittori drammatici il mezzo d' influire potentemente sulla immaginazione degli spettatori, hanno costretto la tragedia ad usare di un artifizio maggiore di quello, che ella avesse presso i Greci, per interessare co' suoi nudi colloquj; e quel ch' ella dava con minor difficoltà una volta alla illusione degli occhi, e degli orecchi, dee oggi darlo con un arte finissima alla illusione dello spirito.

Ma in ogni tempo ha dovuto esistere un accordo costante tra la cultura del pubblico spirito, e la drammatica perfezione. La tragedia è il componimento poetico delle sole civilizzate nazioni, e quanto più un popolo ha lo spirito coltivato, e sagace, tanto più i componimenti drammatici deon tendere al lor perfezionamento. Omero potè co' suoi poemi giungere al colmo della gloria epica in un tempo, in cui i Greci erano ancor semibarbari. Il Bardo dell' antica Scozia potè elevarsi all' altezza de' voli del cigno di Smirne con un genere di componimento, che se avea fatto la delizia de' suoi selvaggi contemporanei, era pur riserbato a formar quella delle più culte nazioni. Dalla canzone, con cui il Lappone conforta la sua renna a traversare i diacci, ch' egli nello stato della naturale indipendenza percorre, fino al giardino di rose, che la

imaginazione di Saady seppe coltivar tra le catene dell'oriental dispotismo, il genio poetico delle nazioni, o col descrivere, o col narrare, o col distinguere lo stato dell'animo di colui, che n'era ispirato seppe forse interessar tanto più, quanto più greggi, e non ancor modificati dalla industria dell'uomo erano i grandi modelli della natura, che davano a questo genio un impulso sublime.

Ma Sofocle, e Voltaire non portarono, l'uno la greca, l'altro la francese tragedia al loro più alto grado di perfezione, che allorquando l'antica, e moderna civilizzazione fu giunta al più completo sviluppo, di cui ella fosse per avventura suscettibile.

I Romani, presso i quali la vittoria portò i più squisiti prodotti della civilizzazione de' Greci, inclinati in prima dal genere delle loro politiche istituzioni, e quindi dall'ascendente de' loro militari successi a sensazioni più machinali, e più forti di quelle che la drammatica imitazione promette, ebbero un ombra di tragico teatro. Le feste circensi, i gladiatori richiamarono l'interesse di un popolo tutto militare da prima, in seguito affascinato, e corrotto dal fasto, onde si vide circondato dal saccheggio dell'universo. L'interesse per le produzioni di spirito esige una moderazione di animo, che i Romani non potettero avere: così ama-

rono essi sempre più la pompa, che l'ingegno dello spettacolo.

» Nam quæ pervincere voces
» Evaluere sonum, referunt quem nostra Theatra?
» Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum:
» Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes,
» Divitiæque peregrinæ; quibus oblitus Actor
» Quum stetit in scena, concurrit dextera lævæ etc.

La influenza del risorgimento delle Lettere in Italia non era ancor bene stabilita sullo spirito pubblico, e mentre gli scrittori drammatici delle altre nazioni livellavano i loro teatrali componimenti alla goffa superstizione del popolo, il Trissino colla sola forza del suo genio, col solo ajuto della imitazione de' Greci modelli formava una tragedia destinata a dare al teatro francese il primo regolare componimento, di cui possa vantarsi, e la cui emulazione contribuì poi a levar sì in alto il genio drammatico di Corneille. Quindi la Italia fu in ogni tempo la culla di ogni bel ritrovato, e si può dir di lei nelle produzioni di spirito, ciò che ne disse Virgilio nelle produzioni di suolo.

» Sed neque Medorum Silvæ, ditissima terra
» Nec pulcher Ganges, atque auro turbidus Hermus
» Laudibus Italiæ certent.

Le attrattive di una lingua perfezionata dai sommi lirici toscani, ricca, armoniosa, volsero l'attenzione dei nostri primi tragici a non occu-

parsi che del tornio della frase, e del verso. L'azione, la robustezza, e la precisione de' caratteri, e tutto ciò che forma il nervo della drammatica imitazione fu trascurato. La musica, a cui questa lingua sì ben si adattava, compì di dare allo spirito pubblico un impulso verso un genere imitativo, che avea un sì deciso potere sulla immaginazione, e sulle passioni. Ma co' germi poetici, de' quali è sì ricca la Italia, altro a lei non mancò per avere una tragedia perfezionata, che il mezzo di riunire in un locale medesimo un numero sufficiente di spiriti sagaci, e severi, che alla squisitezza del gusto riunissero tutta la esattezza della critica, necessarj elementi della drammatica perfezione. I Francesi con una lingua povera di attitudini poetiche, che più che ai voli della immaginazione si presta alla precisione del raziocinio, avendo in una grande capitale, resa dall' ascendente di una corte potente il centro di affluenza di ogni genere di spiriti culti, ed esercitati, un giudizio permanente, e sicuro de' teatrali componimenti, poterono portare i germi drammatici da noi tolti, quasi scintilla del fuoco sacro di Prometeo, a quel grado di altezza, e di perfezione di che essi così a ragione si gloriano (1).

(1) Il Sig. Calsabigi si è troppo abbandonato allo spirito di sistema allorchè nella sua lettera ad Alfieri vuole, che la divisione della Italia in piccoli Stati abbia recato detrimento a tutte le arti imitative indistintamen-

Ma la forza del genio assume talvolta l'onere di supplire ad ogni estrinseco appoggio. Alfieri si è in mezzo a noi elevato come scrittore drammatico, il quale nel dare all'Italia una tragedia, ha dato altresì la norma del giudizio, che il pubblico dee portare di questo genere di componimento, quando un pubblico degno di ascoltar la tragedia esisterà in Italia. Egli non ha livellata la natura de' mezzi drammatici da lui impiegati al modo con cui si sente, ma a quello con cui si dee una volta sentire. Così il dramma di Alfieri non parla, e non agisce sul modello de' drammi esistenti, ma sul modello, che il suo spirito si è fatto della tragedia, e dove gli altri hanno talvolta fatto scendere il dram-

te. Questa divisione non tolse che noi avessimo e l'Orlando Furioso, e la Gerusalemme Liberata. La division delle scuole in pittura risvegliò piuttosto una nobile emulazione, o almeno non scemò in nulla la superiorità nostra in questo ramo delle belle arti. Le critiche dell'accademia della Crusca al poema del Tasso recarono servigio alla lingua, senza che riguardar si possano come inciampo ai progressi dell'epica poesia, che più in alto non potea salire. Roma non ebbe una censura permanente della lingua, in cui Virgilio avea scritto la Eneide; ma dopo questo divino poema le Muse del Lazio appesero al lauro sacro la tromba epica, come la pastorale sampogna, e l'una potè dire ciò che fe' dire all'altra Angelo di Costanzo

Nessuno di toccarmi abbia ardimento,
Che se non spero aver man sì famosa,
Del gran Titiro mio sol mi contento.

I fenomeni morali hanno raramente una causa unica applicabile alla spiegazione di tutti. I progressi della drammatica poesia dipendono da circostanze più complicate di quelle, che facilitano gli avanzamenti degli altri generi d'imitazione.

ma alla portata del pubblico, per cui scrivevano, Alfieri ha voluto elevare il pubblico fino al suo dramma.

Ma nella serie incalcolabile de' mezzi dell' arte, essa ha regole invariabili come quelle della natura; e queste regole primarie son determinate dallo scopo del dramma, che è quello d' interessare senza rivoltar la ragione. Lo spirito può avere le sue goffaggini, come i suoi fastidii; ma nel mezzo, che divide questi due estremi, il cuore è irremovibile nell' esigere ciò, che è solo capace d' interessarlo, nè sembra, che i sentimenti, ai quali è annesso l' effetto drammatico, sieno per subire rivoluzione sì grande giammai da doversi dipartire di molto dalla economia de' mezzi usati fin qui per produrlo.

Il Programma Accademico, richiamando a un critico esame delle tragedie di Alfieri, onde bene accennarne lo spirito, e determinare le novità utili, o pericolose da lui introdotte nell'arte, sembra aver voluto l' esame di quei soli pregj, e di quei soli difetti, che sono la conseguenza immediata di tai novità, ove esse distruggano, o di distrugger minaccino lo scopo per universale consentimento alla tragedia prefisso.

Quindi per ben corrispondere alla inchiesta del Programma, non si è creduto doversi per noi istituire un esame particolare di ciascuna delle tra-

gedie di Alfieri: ma doversi piuttosto a caratteri generali richiamare le novità da esso introdotte nelle parti essenziali del dramma, ne' piani, ne' caratteri, nel numero de' personaggi, nel dialogo, nello stile, ed osservando in che l' Autor nostro differisca sostanzialmente nella economia di queste dal restante dei tragici scrittori, indicar que' pregj, e quei difetti, che sono essenzialmente annessi a questa nuova maniera di tragico poema. Tutto ciò che è difetto, o pregio non dipendente dalla novità si è da noi trascurato, come esame più confacente alla natura del commentario, che a quella della critica dissertazione, che il Programma Accademico esige (1).

È nella indole di ogni critica ricerca il correre più sulle tracce de' difetti, che su quella de' pregj, sia che l' umana mediocrità più di quelli, che di questi ridondi, sia che il bello delle arti, partecipando della natura semplicissima del principio, che è in noi posto per sentirlo, si ricusi all' ana-

(1) Il Programma richiama a indicare le novità *utili o pericolose* da Alfieri introdotte nell' arte drammatica. Sembra che la utilità, e il pericolo di sì fatte novità debbano esaminarsi nel solo aspetto letterario, non nell' aspetto politico, nella influenza cioè ch' esse aver possono sullo spirito pubblico. Se esaminar si volessero in questo secondo aspetto si darebbe al Programma una estensione, che ne altererebbe i confini, giacchè un quesito letterario non si dee far degenerare in un quesito di *polizia*. Oltrechè, esaminati i drammi di Alfieri in un aspetto politico, non presenterebbero essi altrimenti novità propriamente dette, non essendo egli il primo, che abbia inteso di fare della tragedia una scuola di politiche massime, contrarie a ogni sorta di autorità, che popolare non sia.

lisi, contento di essere sentito; mentre ciò che questo bello non vanta, svelando l'inutile sforzo dell'artista, e producendo sgradevole sensazione, dà il campo di paragonare almeno i mezzi che il lor colpo mançarono con quelli, che il bello produssero; sia finalmente che la natura del core umano più del dolore nemica, che del piacere desiderosa senta più facilmente ciò che dispiace, che quel che diletta. Questa infelice condizion della critica lo è ancor più nella intrapresa di esaminare i tragici poemi di Alfieri. Indicando anticipatamente i pregj delle novità da lui portate nella drammatica economia, egli colse le rose tutte, che questo soggetto dava, e lasciò a' suoi critici la pena soltanto di raccoglierne i bronchi, e le spine.

§. II.

Della drammatica originalità di Alfieri.

La prima occhiata, qual che ella siasi, che gittata venga sulle tragedie di Alfieri, avverte che questo scrittore si è voluto aprire una nuova strada nell' arringo della laurea tragica. La economia dei suoi piani drammatici, il carattere de' suoi personaggi, il lor numero, il suo dialogo, lo stile suo, tutto fino al rigido laconismo, con cui egli indica il luogo dell' azione, fa a ogni meno accorto sen-

tire, che il suo scopo primario fu la originalità, che l'arte non ha già fatto con lui un sol passo, ma che si è a perdita d'occhio dilungata dal punto, in cui la trovò.

Questo annunzia di buon ora una tale altezza d'indole, e di genio, un così vivo disdegno per tutto ciò che è d'altri, una tale fiducia nelle forze proprie, che un autore in qualsivoglia genere di componimento con una simile fisonomia non può a meno di sorprendere, e imporre. L'uomo straordinario, che o per la forza del proprio carattere, o per quella del proprio genio abbandona il già detto, e il già fatto, e fa, e dice da se, soggioga necessariamente la stima universale, sia per l'ascendente che ha sull'animo degli uomini la novità, sia per quello più forte eziandio, che si concilia il coraggio di così fatte intraprese.

La ragione, e la esperienza hanno altronde dimostrato, che una originalità di soverchio affettata ha sempre nociuto nelle arti imitative alla lor vera perfezione, e anche allorchè, senza questa affettazione di originalità, la sola forza propria del genio ha portato alcuno al sommo dell'arte, senza che le ne sia derivato tal danno, questo supremo punto di altezza è stato sempre circondato di pericoli, per chi ha voluto seguirne le tracce. Avvi nelle arti imitative un termine, che mentre fissa il vero bello, e il vero sublime, è a un contatto im-

mediato col deforme, e col nojoso. Guai a chi oltrepassa questo confine!

È necessario allora, che la critica regoli i passi dell' arte imitativa; ch' essa accennando le bellezze, che possono senza pericolo esser di modello, e di norma agli altri, additi quelle, che bisogna rispettare, come patrimonio esclusivo del genio, e che non è lecito di toccare sotto pena di perdersi.

» Ultima prona via est, et eget moderamine certo.

In questo aspetto il Programma dell' Accademia di Lucca, che invita i letterati italiani a determinare la indole delle novità introdotte da Alfieri nella imitazione drammatica, è diretto a rendere un importante servigio dell' arte. Esso è il colpo d' occhio di un genio, che ha misurato colla rapidità che gli è propria tutto il tratto da Alfieri percorso, che ha conosciuto la natura de' limiti, che lo separano dal restante de' tragici, ed ha indovinato come l' arte dovea librarsi in questo spazio vastissimo.

Non basta aver riconosciuto un forte carattere di originalità nei drammi di Alfieri: uopo è indagare la indole propria di questa originalità per indi desumere fino dalle prime disposizioni dello spirito dell'Autore il carattere dominante, ch' egli ha per così dire portato nel tirare le grandi linee del suo lavoro.

Il Sig. Calsabigi ha creduto di trovare un termine di analogia fra il Tragico italiano, e l'Eschilo inglese (1). Questo era già un ritrattarsi sul pregio di originalità al primo accordato, allorchè diceagli con Orazio

» . . . . . Dixisti insigne, recens, et adhuc
» Indictum ore alio.

Ma il paragonare Alfieri con Shakespeare è un avvicinar tra loro cose essenzialmente contrarie; è un mettere in confronto gli edifizj degli Etruschi colle masse colossali delle alpi: è un paragonare le opere dell'arte, con quelle della natura.

Tutto è disordinato, tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande nel tragico inglese. La sua immaginazione non ha altri limiti che quelli della natura, cui sembra più dominare, che imitare. Direbbesi anzi talvolta, che Shakespeare sprezza questi limiti per estenderli. Egli si getta negli spazj immensi di un maraviglioso, che soggioga, atterrisce, ed annichila. La ragione non ha forza per resistere a impulso sì trascendente. Lo scettico il più agguerrito dee tremare di superstizione se Shakespeare lo vuole. Il core è tanto più commosso, quanto meno la trascuratezza, con cui egli sembra tutto trattare, mette in diffidenza dell'ar-

(1) Nella lettera ad Alfieri premessa alle sue opere drammatiche *Vol. I. pag.* 61. *Ediz. Parigi* 1788.

imaginazione di Saady seppe coltivar tra le catene dell'oriental dispotismo, il genio poetico delle nazioni, o col descrivere, o col narrare, o col distinguere lo stato dell'animo di colui, che n'era ispirato seppe forse interessar tanto più, quanto più greggi, e non ancor modificati dalla industria dell'uomo erano i grandi modelli della natura, che davano a questo genio un impulso sublime.

Ma Sofocle, e Voltaire non portarono, l'uno la greca, l'altro la francese tragedia al loro più alto grado di perfezione, che allorquando l'antica, e moderna civilizzazione fu giunta al più completo sviluppo, di cui ella fosse per avventura suscettibile.

I Romani, presso i quali la vittoria portò i più squisiti prodotti della civilizzazione de' Greci, inclinati in prima dal genere delle loro politiche istituzioni, e quindi dall'ascendente de' loro militari successi a sensazioni più machinali, e più forti di quelle che la drammatica imitazione promette, ebbero un ombra di tragico teatro. Le feste circensi, i gladiatori richiamarono l'interesse di un popolo tutto militare da prima, in seguito affascinato, e corrotto dal fasto, onde si vide circondato dal saccheggio dell'universo. L'interesse per le produzioni di spirito esige una moderazione di animo, che i Romani non potettero avere: così ama-

rono essi sempre più la pompa, che l'ingegno dello spettacolo.

» Nam quæ pervincere voces
» Evaluere sonum, referunt quem nostra Theatra?
» Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum:
» Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes,
» Divitiæque peregrinæ; quibus oblitus Actor
» Quem stetit in scena, concurrit dextera lævæ etc.

La influenza del risorgimento delle Lettere in Italia non era ancor bene stabilita sullo spirito pubblico, e mentre gli scrittori drammatici delle altre nazioni livellavano i loro teatrali componimenti alla goffa superstizione del popolo, il Trissino colla sola forza del suo genio, col solo ajuto della imitazione de' Greci modelli formava una tragedia destinata a dare al teatro francese il primo regolare componimento, di cui possa vantarsi, e la cui emulazione contribuì poi a levar sì in alto il genio drammatico di Corneille. Quindi la Italia fu in ogni tempo la culla di ogni bel ritrovato, e si può dir di lei nelle produzioni di spirito, ciò che ne disse Virgilio nelle produzioni di suolo.

» Sed neque Medorum Silvæ, ditissima terra
» Nec pulcher Ganges, atque auro turbidus Hermus
» Laudibus Italiæ certent.

Le attrattive di una lingua perfezionata dai sommi lirici toscani, ricca, armoniosa, volsero l'attenzione dei nostri primi tragici a non occu-

parsi che del tornio della frase, e del verso. L'azione, la robustezza, e la precisione de' caratteri, e tutto ciò che forma il nervo della drammatica imitazione fu trascurato. La musica, a cui questa lingua sì ben si adattava, compì di dare allo spirito pubblico un impulso verso un genere imitativo, che avea un sì deciso potere sulla immaginazione, e sulle passioni. Ma co' germi poetici, de' quali è sì ricca la Italia, altro a lei non mancò per avere una tragedia perfezionata, che il mezzo di riunire in un locale medesimo un numero sufficiente di spiriti sagaci, e severi, che alla squisitezza del gusto riunissero tutta la esattezza della critica, necessarj elementi della drammatica perfezione. I Francesi con una lingua povera di attitudini poetiche, che più che ai voli della immaginazione si presta alla precisione del raziocinio, avendo in una grande capitale, resa dall' ascendente di una corte potente il centro di affluenza di ogni genere di spiriti culti, ed esercitati, un giudizio permanente, e sicuro de' teatrali componimenti, poterono portare i germi drammatici da noi tolti, quasi scintilla del fuoco sacro di Prometeo, a quel grado di altezza, e di perfezione di che essi così a ragione si gloriano (1).

(1) Il Sig. Calsabigi si è troppo abbandonato allo spirito di sistema allorchè nella sua lettera ad Alfieri vuole, che la divisione della Italia in piccoli Stati abbia recato detrimento a tutte le arti imitative indistintamen-

Ma la forza del genio assume talvolta l'onere di supplire ad ogni estrinseco appoggio. Alfieri si è in mezzo a noi elevato come scrittore drammatico, il quale nel dare all'Italia una tragedia, ha dato altresì la norma del giudizio, che il pubblico dee portare di questo genere di componimento, quando un pubblico degno di ascoltar la tragedia esisterà in Italia. Egli non ha livellata la natura de' mezzi drammatici da lui impiegati al modo con cui si sente, ma a quello con cui si dee una volta sentire. Così il dramma di Alfieri non parla, e non agisce sul modello de' drammi esistenti, ma sul modello, che il suo spirito si è fatto della tragedia, e dove gli altri hanno talvolta fatto scendere il dram-

te. Questa divisione non tolse che noi avessimo e l'Orlando Furioso, e la Gerusalemme Liberata. La division delle scuole in pittura risvegliò piuttosto una nobile emulazione, o almeno non scemò in nulla la superiorità nostra in questo ramo delle belle arti. Le critiche dell'accademia della Crusca al poema del Tasso recarono servigio alla lingua, senza che riguardar si possano come inciampo ai progressi dell'epica poesia, che più in alto non potea salire. Roma non ebbe una censura permanente della lingua, in cui Virgilio avea scritto la Eneide; ma dopo questo divino poema le Muse del Lazio appesero al lauro sacro la tromba epica, come la pastorale sampogna, e l'una potè dire ciò che fe' dire all'altra Angelo di Costanzo

Nessuno di toccarmi abbia ardimento,
Che se non spero aver man sì famosa,
Del gran Titiro mio sol mi contento.

I fenomeni morali hanno raramente una causa unica applicabile alla spiegazione di tutti. I progressi della drammatica poesia dipendono da circostanze più complicate di quelle, che facilitano gli avanzamenti degli altri generi d'imitazione.

ma alla portata del pubblico, per cui scrivevano, Alfieri ha voluto elevare il pubblico fino al suo dramma.

Ma nella serie incalcolabile de' mezzi dell' arte, essa ha regole invariabili come quelle della natura; e queste regole primarie son determinate dallo scopo del dramma, che è quello d' interessare senza rivoltar la ragione. Lo spirito può avere le sue goffaggini, come i suoi fastidii; ma nel mezzo, che divide questi due estremi, il cuore è irremovibile nell' esigere ciò, che è solo capace d' interessarlo, nè sembra, che i sentimenti, ai quali è annesso l' effetto drammatico, sieno per subire rivoluzione sì grande giammai da doversi dipartire di molto dalla economia de' mezzi usati fin quì per produrlo.

Il Programma Accademico, richiamando a un critico esame delle tragedie di Alfieri, onde bene accennarne lo spirito, e determinare le novità utili, o pericolose da lui introdotte nell'arte, sembra aver voluto l' esame di quei soli pregj, e di quei soli difetti, che sono la conseguenza immediata di tai novità, ove esse distruggano, o di distrugger minaccino lo scopo per universale consentimento alla tragedia prefisso.

Quindi per ben corrispondere alla inchiesta del Programma, non si è creduto doversi per noi istituire un esame particolare di ciascuna delle tra-

gedie di Alfieri: ma doversi piuttosto a caratteri generali richiamare le novità da esso introdotte nelle parti essenziali del dramma, ne' piani, ne' caratteri, nel numero de' personaggi, nel dialogo, nello stile, ed osservando in che l' Autor nostro differisca sostanzialmente nella economia di queste dal restante dei tragici scrittori, indicar que' pregj, e quei difetti, che sono essenzialmente annessi a questa nuova maniera di tragico poema. Tutto ciò che è difetto, o pregio non dipendente dalla novità si è da noi trascurato, come esame più confacente alla natura del commentario, che a quella della critica dissertazione, che il Programma Accademico esige (1).

È nella indole di ogni critica ricerca il correre più sulle tracce de' difetti, che su quella de' pregj, sia che l' umana mediocrità più di quelli, che di questi ridondi, sia che il bello delle arti, partecipando della natura semplicissima del principio, che è in noi posto per sentirlo, si ricusi all' ana-

(1) Il Programma richiama a indicare le *novità utili o pericolose* da Alfieri introdotte nell' arte drammatica. Sembra che la utilità, e il pericolo di sì fatte novità debbano esaminarsi nel solo aspetto letterario, non nell' aspetto politico, nella influenza cioè ch' esse aver possono sullo spirito pubblico. Se esaminar si volessero in questo secondo aspetto si darebbe al Programma una estensione, che ne altererebbe i confini, giacchè un quesito letterario non si dee far degenerare in un quesito di *polizia*. Oltredichè, esaminati i drammi di Alfieri in un aspetto politico, non presenterebbero essi altrimenti novità propriamente dette, non essendo egli il primo, che abbia inteso di fare della tragedia una scuola di politiche massime, contrarie a ogni sorta di autorità, che popolare non sia.

lisi, contento di essere sentito; mentre ciò che questo bello non vanta, svelando l'inutile sforzo dell'artista, e producendo sgradevole sensazione, dà il campo di paragonare almeno i mezzi che il lor colpo mançarono con quelli, che il bello produssero; sia finalmente che la natura del core umano più del dolore nemica, che del piacere desiderosa senta più facilmente ciò che dispiace, che quel che diletta. Questa infelice condizion della critica lo è ancor più nella intrapresa di esaminare i tragici poemi di Alfieri. Indicando anticipatamente i pregj delle novità da lui portate nella drammatica economia, egli colse le rose tutte, che questo soggetto dava, e lasciò a' suoi critici la pena soltanto di raccoglierne i bronchi, e le spine.

§. II.

Della drammatica originalità di Alfieri.

La prima occhiata, qual che ella siasi, che gittata venga sulle tragedie di Alfieri, avverte che questo scrittore si è voluto aprire una nuova strada nell' arringo della laurea tragica. La economia dei suoi piani drammatici, il carattere de' suoi personaggi, il lor numero, il suo dialogo, lo stile suo, tutto fino al rigido laconismo, con cui egli indica il luogo dell' azione, fa a ogni meno accorto sen-

tire, che il suo scopo primario fu la originalità, che l'arte non ha già fatto con lui un sol passo, ma che si è a perdita d'occhio dilungata dal punto, in cui la trovò.

Questo annunzia di buon ora una tale altezza d'indole, e di genio, un così vivo disdegno per tutto ciò che è d'altri, una tale fiducia nelle forze proprie, che un autore in qualsivoglia genere di componimento con una simile fisonomia non può a meno di sorprendere, e imporre. L'uomo straordinario, che o per la forza del proprio carattere, o per quella del proprio genio abbandona il già detto, e il già fatto, e fa, e dice da se, soggioga necessariamente la stima universale, sia per l'ascendente che ha sull'animo degli uomini la novità, sia per quello più forte eziandio, che si concilia il coraggio di così fatte intraprese.

La ragione, e la esperienza hanno altronde dimostrato, che una originalità di soverchio affettata ha sempre nociuto nelle arti imitative alla lor vera perfezione, e anche allorchè, senza questa affettazione di originalità, la sola forza propria del genio ha portato alcuno al sommo dell'arte, senza che le ne sia derivato tal danno, questo supremo punto di altezza è stato sempre circondato di pericoli, per chi ha voluto seguirne le tracce. Avvi nelle arti imitative un termine, che mentre fissa il vero bello, e il vero sublime, è a un contatto im-

mediato col deforme, e col nojoso. Guai a chi oltrepassa questo confine!

È necessario allora, che la critica regoli i passi dell'arte imitativa; ch'essa accennando le bellezze, che possono senza pericolo esser di modello, e di norma agli altri, additi quelle, che bisogna rispettare, come patrimonio esclusivo del genio, e che non è lecito di toccare sotto pena di perdersi.

» Ultima prona via est, et eget moderamine certo.

In questo aspetto il Programma dell'Accademia di Lucca, che invita i letterati italiani a determinare la indole delle novità introdotte da Alfieri nella imitazione drammatica, è diretto a rendere un importante servigio dell'arte. Esso è il colpo d'occhio di un genio, che ha misurato colla rapidità che gli è propria tutto il tratto da Alfieri percorso, che ha conosciuto la natura de' limiti, che lo separano dal restante de' tragici, ed ha indovinato come l'arte dovea librarsi in questo spazio vastissimo.

Non basta aver riconosciuto un forte carattere di originalità nei drammi di Alfieri: uopo è indagare la indole propria di questa originalità per indi desumere fino dalle prime disposizioni dello spirito dell'Autore il carattere dominante, ch'egli ha per così dire portato nel tirare le grandi linee del suo lavoro.

Il Sig. Calsabigi ha creduto di trovare un termine di analogia fra il Tragico italiano, e l'Eschilo inglese (1). Questo era già un ritrattarsi sul pregio di originalità al primo accordato, allorchè diceagli con Orazio

» . . . . . Dixisti insigne, recens, et adhuc
» Indictum ore alio.

Ma il paragonare Alfieri con Shakespeare è un avvicinar tra loro cose essenzialmente contrarie; è un mettere in confronto gli edifizj degli Etruschi colle masse colossali delle alpi: è un paragonare le opere dell'arte, con quelle della natura.

Tutto è disordinato, tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande nel tragico inglese. La sua immaginazione non ha altri limiti che quelli della natura, cui sembra più dominare, che imitare. Direbbesi anzi talvolta, che Shakespeare sprezza questi limiti per estenderli. Egli si getta negli spazj immensi di un maraviglioso, che soggioga, atterrisce, ed annichila. La ragione non ha forza per resistere a impulso sì trascendente. Lo scettico il più agguerrito dee tremare di superstizione se Shakespeare lo vuole. Il core è tanto più commosso, quanto meno la trascuratezza, con cui egli sembra tutto trattare, mette in diffidenza dell'ar-

(1) Nella lettera ad Alfieri premessa alle sue opere drammatiche *Vol. I. pag.* 61. *Ediz. Parigi* 1788.

tifizio. Tale è la forza di una fantasia elevata, che sa rivestire gli oggetti, ch' ella dipinge di un incanto viepiù poderoso di quello, ch' essi hanno allorchè escono dalla mano della natura!

All' incontro tutto segue in Alfieri il compasso dell' arte. La riflessione vi prende sempre il luogo della immaginazione. Se vi s' incontra il grande, e il sublime, questo è per lo più l' effetto di un tratto profondamente meditato, piuttosto che vivamente immaginato. Nulla si parte immediatamente dalla fantasia, e se qualche immagine ne porta la impronta è essa sempre subordinata a un artifizio di parole, che mostra assai chiaramente non aver voluto mai lo scrittore accordarle un libero volo. Il core non vi parla mai senz'aver prima maturamente consultato lo spirito. Quindi quella severa regolarità ne' piani drammatici di questo scrittore, e quel carattere meditativo, che tanto rende imponenti i personaggi da lui tratti sulla scena (1).

La originalità di Shakespeare deesi dunque alla natura, quella di Alfieri all' arte: Shakespeare è stato ciò che la sua immaginazione gigantesca lo

(1) Avvi qualche artificio di spirito in Shakespeare, e qualche libero slancio d'immaginazione in Alfieri: ma ciò non è costante nè nell' uno nè nell' altro. Shakespeare ama per esempio le punte, e i giochi di parole, che presuppongono sempre una certa contenzion di spirito: ma quando si tratti di stabilire i caratteri generali di una produzione letteraria non bisogna fermarsi a pochi tratti, ma mirare al tutto, e all' insieme.

ha fatto. Alfieri è stato ciò che ha voluto essere (1). Il primo non ha conosciuto nè regole, nè limiti. Il secondo ha tutto subordinato al sistema ch'egli erasi formato de' limiti, e delle regole della drammatica imitazione. I pregj di Shakespeare sono indi facilmente sentiti. I pregj di Alfieri vogliono esser piuttosto analizzati. Nel primo non si ha da apprezzare, che ciò che commuove il core, e trascina la immaginazione, ed ogni eccesso è facilmente sentito. Nel secondo ogni tratto comechè studiato, e meditato ammette un esame, e i suoi difetti, ove ne abbia, communicando a un complicato sistema di princìpj, ch' egli erasi fatti sull'arte, esigono per esser posti in luce l' applicazione continua delle regole le più sottili, le più ben ponderate di quest' arte medesima. Nel primo si ha da giudicar del Poeta soltanto: nel secondo si ha da giudicar del Poeta, e si ha da discutere col sistematico. È così falso esservi ombra alcuna di somiglianza tra il genio di Alfieri, e quello di Sha-

(1) E chi è, dirà taluno, che faccia Tragedie senza volerlo? Quando io dissi che Alfieri è stato ciò che ha voluto essere in contrapposto a Shakespeare, che ho detto essere stato ciò che la natura lo ha fatto, io ho inteso di definir bene la indole dell' un genio e dell' altro. Il Tragico Inglese fu portato come l'Autore Italiano dal genio suo alla imitazione drammatica: ma il primo si abbandonò interamente a questo suo genio: il secondo lo volle forzare a un' atteggiamento dato: ciò che egli ha accennato nella sua risposta al Sig. Calsabigi con quelle espressioni veramente Alfieresche » da quel giorno volli, e sempre volli, e fortissimamente volli « *Op. vol. I. pag.* 80.

kespeare, che potrebbero anzi ambi citarsi come modelli di due opposti estremi nell'arte drammatica. Se in Shakespeare il Dramma manca qualche volta il suo scopo, ciò accade in faccia alli spiriti sagaci, i quali si piccano di non volere essere illusi, che fino a un certo segno. All'incontro Alfieri ha subordinata la illusione a una severa regolarità nemica dichiarata della fantasia.

Se si dovesse ponderare qual di queste due disposizioni di spirito può più nuocere allo scopo dell'Arte, non vi ha dubbio, che converrebbe preferire di divenir talvolta lo scherzo di una immaginazione disordinata, che gli schiavi di una fredda regolarità. La illusione drammatica si sostiene sopra un gioco di fantasia, e non vi è che la fantasia essa stessa che metter possa in movimento questo tal gioco. Possono in vero incontrarsi in un autor della tempra di Alfieri, pregj al solo genio dovuti, ma che allo scopo del Dramma mal si confanno; e il segreto di apprezzare il valor giusto di questo Autore, di cui l'Italia sì a buon dritto si gloria, consiste in accennare le bellezze che in esso son grandi, senza esser drammatiche.

§. III.

De' Piani drammatici di Alfieri.

Lo spirito sistematico fu sempre fatale alle bellezze delle arti imitative, e non vi ha cosa che più sdegni l'astrazione, e il rigore assoluto della regola quanto ciò che è destinato a piacere. Onde è che Quintiliano disse mal gradirsi in alcuni le virtù istesse, mentre piacciono in altri gli stessi difetti (1).

Alfieri ha ne' suoi Piani drammatici aspirato a una perfezione, e a una regolarità presso che intellettuale. Ha voluto richiamare tutti i mezzi alla natura astratta della regola, che erasi posta come solo confine, non come giogo alla fantasia; e pretendendo di portar l'assoluto ne' mezzi destinati a interessare, ha sparso sovra essi talvolta la freddezza, indivisibil compagna delle astrazioni della mente. Questo sistema era coerente alla situazione dello spirito dell'Autore. Egli non lavorava colla guida della esperienza teatrale; ma sopra un modello intellettuale, che erasi fatto della Tragedia.

Ma prendere il limite di uno spazio per questo spazio, è un darsi la legge di camminare so-

(1) In quibusdam virtutes non habent gratiam: in quibusdam vitia ipsa delectant. *Quintil. Instit. lib. II. cap. 3.*

pra una linea matematica. Ora un cammino di tal fatta può avere le sue difficoltà, e chi le superasse potrebbe ben sorprendere, ma potrebbe egli lusingarsi d'interessare? Niuno va al teatro per vedere sciogliere dei problemi, se se ne eccettui quel Geometra, che uscì dalla rappresentanza di Atalia col cor freddo come la sua testa, perchè nulla era stato provato; tutti vi vanno per esser commossi.

» Ille per extensam funem mihi posse videtur
» Ire Poeta, meum qui pectus inaniter angit,
» Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.

La regola istessa delle tre unità non fu inventata, che per render più permanente, e meno soggetta alla riflessione la illusione drammatica.

La regola della unità del luogo, e del tempo, come che il modo di ristringerla non dipenda fino a un certo punto dall'autore, non può esser ridotta a un rigore maggiore di quel che importa la capacità del luogo della scena, e la durata dello spettacolo (1). Non così della unità dell'azio-

(1) Alfieri, che erasi mostrato rigido riformatore di ogni drammatico lusso a costo di circondarsi di difficoltà, sembrava aver contratto l'impegno di rispettare scrupolosamente la regola delle tre unità. Ma dal modo con cui vi si è piegato si può arguire, ch'egli ebbe una idea più speculativa, che drammatica di questa regola. Essa è anche talvolta una catena ch'egli strascina più che un limite del verosimile in cui si tenga. Ciniro in Mirra, ordina, che l'imeneo della figlia per risparmiar tempo si celebri in casa, e non al pubblico tempio, mentre poi se ne spende mol-

gedie di Alfieri: ma doversi piuttosto a caratteri generali richiamare le novità da esso introdotte nelle parti essenziali del dramma, ne' piani, ne' caratteri, nel numero de' personaggi, nel dialogo, nello stile, ed osservando in che l' Autor nostro differisca sostanzialmente nella economia di queste dal restante dei tragici scrittori, indicar que' pregj, e quei difetti, che sono essenzialmente annessi a questa nuova maniera di tragico poema. Tutto ciò che è difetto, o pregio non dipendente dalla novità si è da noi trascurato, come esame più confacente alla natura del commentario, che a quella della critica dissertazione, che il Programma Accademico esige (1).

È nella indole di ogni critica ricerca il correre più sulle tracce de' difetti, che su quella de' pregj, sia che l' umana mediocrità più di quelli, che di questi ridondi, sia che il bello delle arti, partecipando della natura semplicissima del principio, che è in noi posto per sentirlo, si ricusi all' ana-

(1) Il Programma richiama a indicare le novità *utili o pericolose* da Alfieri introdotte nell' arte drammatica. Sembra che la utilità, e il pericolo di sì fatte novità debbano esaminarsi nel solo aspetto letterario, non nell' aspetto politico, nella influenza cioè ch' esse aver possono sullo spirito pubblico. Se esaminar si volessero in questo secondo aspetto si darebbe al Programma una estensione, che ne altererebbe i confini, giacchè un quesito letterario non si dee far degenerare in un quesito di *polizia*. Oltrechè, esaminati i drammi di Alfieri in un aspetto politico, non presenterebbero essi altrimenti novità propriamente dette, non essendo egli il primo, che abbia inteso di fare della tragedia una scuola di politiche massime, contrarie a ogni sorta di autorità, che popolare non sia.

In ogni soggetto drammatico i personaggi hanno una situazione di animo, che è determinata da questo soggetto. In Oreste ella è il bisogno di vendicar la morte del padre. Ma chi prendendo la nudità del soggetto per la unità dell'azione dicesse, che i personaggi non deono avere altra situazione di animo, che quella che nasce dal primo, mostrerebbe di conoscer male la natura dell'interes-

saggio degl' Attori di un luogo all' altro, perchè questo passaggio esigendo sempre un motivo, e questo motivo una riflessione più o meno complicata, la fantasia dello spettatore è distolta dal suo oggetto, e non può a meno di non raffreddarsi, e perchè questa fantasia staccandosi col cambiamento di Scena dal luogo, ove l'azione è cominciata, difficilmente si attacca a un diverso locale. Il Sig. Calsabigi nella sua Dissertazione alle opere drammatiche di Metastasio pretende, che la facilità da noi posseduta di volgere con rapidità le scene può incoraggirci ai frequenti cambiamenti del luogo dell' azione. Questo può esser vero nel Melodramma, in cui il poeta si può permettere libertà maggiori attesa la grande mobilità, in cui la fantasia dello spettatore è tenuta dalla musica istrumentale; ma nella Tragedia quando la esposizione ha fissata la immaginazione di chi ascolta, e vede a un dato luogo, è sempre pericoloso a distrarnela.

La idea istessa più speculativa che drammatica ch' ebbe Alfieri della regola della unità del tempo, lo indusse a chiuder l' azione in un periodo di ventiquattr' ore senza badare a ciò che il passaggio dal giorno alla notte, e dalla notte al giorno potea inferire di danno alla illusione. Quando l' azione incominciata in un giorno è protratta alla notte, non nuoce punto alla illusione che venga poi terminata nel giorno che segue. Ma quando essendo incominciata nel giorno, l' intervallo della notte che succede, si suppone passar nell' intermedio tra un' atto, e l' altro, e non nell' azione come in Bruto Primo, in Merope, in Bruto Secondo, allora la illusione è ruinata. Lo Spettatore dee maravigliarsi di essere stato in Teatro una notte intera ad aspettare gli attori, che in questo tempo hanno interrotto il corso dell' azione.

se drammatico, e di equivocare nel valor tecnico delle parole dell'arte. Svelerebbe il primo difetto col lusingarsi, che un personaggio il quale si presenta all'aprir della scena colla situazione appassionata d'animo, che ha dal soggetto, possa mantenersi in questa situazione medesima fino allo scioglimento, senza divenire indifferente allo Spettatore. Svelerebbe il secondo difetto, in quantochè riducendo l'azione al nudo soggetto, comunque potesse, conforme Alfieri si vanta di aver fatto, tirarsi innanzi, e parlare per cinque atti del soggetto solo senza ripetersi, egli avrebbe fatti dei dialoghi drammatici, ma non un Dramma.

Non vi ha dubbio, che in questo piano la fantasia dee essere affatto bandita, e la contenzione di spirito dee essere chiamata in soccorso per far parlare pel corso di cinque atti un personaggio sulla situazione medesima. Ma è nella natura del Dramma, che il dialogo sia sempre motivato dall'azione, e che esso non ne prenda mai il luogo. Quindi la necessità di graduare l'azione, fino allo scioglimento con incidenti, che tengano vivo l'interesse come colla falsa nuova del giovine Cresfonte in Merope, e con quella pur falsa della morte del Protagonista in Oreste. La unità dell'azione non consiste nel limitare ogni motivo di appassionarsi del personaggio alla posizione, che il suo core ha dal soggetto; ma nell'innestar bene gl'in-

cidenti all' azion principale, che dal soggetto deriva, cosicchè divengano mezzi naturali del ritardo, o dello sviluppo progressivo del nodo; ed è in questo significato che Boileau disse

» Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

I Greci sì commendabili per la osservanza della unità di azione, non la presero mai per il soggetto, nè la nudità per la unità. Sofocle nel suo Edipo, che è pur il capo d' opera del Greco Teatro, ha ammessi degl' incidenti, che mentre formano altrettante situazioni servono a graduar l'interesse, e a ritardare con naturalezza lo scioglimento. Tali sono le situazioni, che nell' animo di Edipo nascono progressivamente dal vaticinio di Tiresia: dal sospetto della sua subornazione per parte di Creonte: dalla inimicizia che tra loro insorge: dalla nuova della morte del di lui padre: dall' annunzio che questi suo padre altrimenti non era. Che se gli Antichi sentirono la necessità di graduare l'azione per tener vivo l' interesse, non ostanti i grandi estrinseci ajuti, che alla lor Tragedia ridondavano dalla pompa de' loro spettacoli, dalla permanenza de' loro cori sulla scena, e dall' ascendente della musica, come potremo oggi Noi privi di tanti soccorsi, colla sola smania di renderla più semplice, denudarla non solo d'ogni ozioso ornamento, ma scarnirla perfino, e ridurla uno scheletro parlante?

Il Teatro moderno era stato a dir vero un caos d' avvenimenti, e d' intrighi. Gl' Inglesi, e più di essi li Spagnoli aveano affastellato sulla scena, e nel breve periodo di tre ore avvenimenti, che supponevano il lasso di secoli, e il passaggio d'intere generazioni. Il grande Corneille, associando la immaginazione delli Spagnoli alla regolarità del Greco Teatro, non andava esente da rimproveri. Si sa che Boileau alludeva ad alcuni de' suoi piani drammatici, allorchè dicea nella sua Poetica

» Et qui debrouillant mal une penible intrigue
» D'un divertissement me fait une fatigue.

Racine in Andromaca avea dato l' esempio sorprendente di una invenzione abbastanza felice per sapere innestare tre diverse passioni all'azion principale. Ma Voltaire in Oreste, e più ancora in Merope erasi elevato al di sopra di qualunque ragionevole critica, ed avea accoppiato alla regolarità del Teatro de' Greci tutto ciò, che una fantasia limitata dal più severo verosimile potea aggiungere d' interesse all' azione.

Alfieri istesso non è interessante, che allorquando le passioni de' suoi personaggi son messe in moto da motivi incidenti al soggetto, e quelle delle sue Tragedie più piacciono come Tragedie, che hanno più situazioni, e graduazione di azione. Tali sono il Filippo, Eteocle, e Polinice, Antigone, Oreste, e Merope. Nella prima di queste Tragedie il

contrasto, che il cuor d' Isabella prova in svelarsi amante del figliastro: gl' artificj del padre per iscuoprire gli amori della matrigna pel figlio: l' accuse di un parricidio attentato: l' affettata incertezza del Re nel pronunciare sulla sorte del preteso colpevole: il contrasto dei due caratteri di Perez, e Gomez sono altrettanti mezzi di azione che l'interesse risvegliano. Il sono nella seconda gl' artifizj di Creonte personaggio totalmente da Alfieri inventato: nella terza il personaggio episodico di Argia, il progetto di Creonte di uccidere Antigone; dimodochè la sepoltura di Polinice divien mezzo, e non fine dell'azione, e l' amore di Emone, che ritarda nel cor di Creonte lo scioglimento. In Oreste, e in Merope Alfieri ha dovuto seguire le tracce di chi scrisse prima di lui, tranne le riforme, delle quali sarà luogo a parlare in appresso.

Io non indicherò quali inconvenienti sieno derivati ai caratteri de' personaggi di Alfieri, al suo dialogo, e al suo stile, dall' aver egli voluto prendere la nudità del soggetto, per la unità dell' azione. Ciò dee essere esaminato a parte. Io esaminerò soltanto adesso i difetti, che ne sono venuti a suoi drammatici piani, senza ripeter quelli, che Alfieri medesimo ha da se stesso riconosciuti.

Il primo essenziale difetto è quello di far degenerare l' azione in un mero dialogo drammatico;

ottima produzione di spirito, ma non teatrale. Questo difetto è sensibile nella congiura de' Pazzi, ad esclusione della scena di separazione tra Raimondo, e Bianca; ne' due Bruti, nel Timoleone, e generalmente ove più, ove meno in tutte le più stimate tra le sue Tragedie, eccettuate sempre le Catastrofi, e gli ultimi Atti, ne' quali Alfieri sembra alzarsi in un tratto, prendere il pugnal di Melpomene, e compiacersi di mostrarlo grondante di sangue.

Questo difetto ha altresì un pericolo pe' coltivatori dell'arte. Udendo dire ad un uomo della reputazione di Alfieri, che inventar situazioni è facil cosa, che la fatica drammatica consiste nel trarre dal poco il molto in parole, e il conoscer il valor giusto delle parole (1), si può credere che il lambicco della frase sia tutto nella Tragedia, e che lo studio del core umano, e dell'interesse drammatico sia nulla: così si farebbero Scrittori accademici, non Scrittori artisti.

Un'altro essenziale difetto è annesso a questa nuova drammatica economia, ed è il rischio di prender lo spettacolo per l'azione. La scena esigendo pure che qualcosa vi si faccia, non volendosi altronde impiegare altro motivo di agire che

(1) Questo fu il costante parere di Alfieri sull'arte: egli lo espresse in tutti gli Scritti suoi, e principalmente nelle sue note in risposta alla lettera del chiarissimo Cesarotti. *Op. Vol. 3. pag. 310.*

il nudo soggetto, un Autore è naturalmente portato ad esaurirlo fino ad adoprare i mezzi materiali che esso somministra, e così ad atteggiar la catastrofe. In fatti questo è un elemento costante dei piani drammatici di Alfieri. Si tratta di un Imeneo? è celebrato sulla scena. Si tratta di uccidere, e di maneggiar pugnali? Si uccide, e si pugnala sugli occhi degli Spettatori. Io non parlo di ciò che può aver di orribile la sceneggiatura della catastrofe. Gli Scrittori dell'Arte poetica ne hanno abbastanza parlato da Orazio in poi (1) Io parlo di ciò che può avere di poco confacente alla natura della moderna Tragedia.

Il movimento delle catastrofi è più machinale, che drammatico, e tale è l'interesse che vi si prende; sono esse più spettacolo, che azione. Colpiscono più gl' occhi di quel che agitino il core. Or nella povertà de' mezzi materiali d' illusione, in cui la moderna Tragedia si trova, essa dee sempre impiegare ciò che è capace di commovere il core, senza che vi abbisogni per questo, come mez-

(1) Forse il celebre Oraziano precetto

» Nec coram populo pueros Medea trucidet ec.

dee intendersi più nel significato della incredibilità, che in quello dell' atrocità delle catastrofi, inculcandolo il verso che chiude il precetto

» Quocumque ostendis mihi sic incredulus odi.

quindi inutil sarebbe la correzione proposta dal Voltaire

» Quodcumque ostendis mihi sic *aversor* et odi.

zo essenziale, il testimonio degli occhj. L'azione ha da consistere nelle collisioni progressive, nelle quali le passioni de' personaggi si trovano, e quì è il vero merito della invenzione. Menar braccia, e pugnali è mezzo facile, e materiale, e questo mezzo attesa la natura del locale de' nostri spettacoli, attesa la vicinanza degli oggetti; e sempre dappresso al ridicolo. Se non vi s'imbatte questo è un merito dell' Attore, o del Macchinista, ma non dell' Autore (1). È stato detto che la Poesia è come la Pittura, e che come questa ama a dispor figure, così quella dee compiacersi a presentar figure atteggiate ad un azione importante agli occhi dello Spettatore.

Ma se la Poesia è come la Pittura nello stile, in quanto che la idea, che ella vuole esprimere è presentata alla imaginazione, e non alla riflessione, non lo è già nella distribuzione materiale delle persone del Dramma, e nel loro machinal movimento: allora ella sarebbe la Pittura, non come

(1) Merita di esser quì consegnata una particolarità della catastrofe di Cleopatra Tragedia di Marmontel quale ei la racconta nelle sue memorie » Avea io messo, dic'egli, sul teatro lo scioglimento, che la sto» ria mi dava, e Vaucarson erasi prestato a fabbricarmi un'aspe, mac» china, che nel momento in cui Cleopatra lo appressava al suo se» no per eccitarne il morso, imitava quasi al naturale il moto di un » aspe vivente. Ma la sorpresa cagionata da questo piccolo capo » d'opera facea diversione all'interesse del momento: In poi io ho » preferito uno scioglimento più semplice » *Oeuvr. Posthum. de Marmontel. memoir. Vol* 1. *pag.* 318.

la Pittura, e tanto peggio ne prenderebbe il posto, e gli attributi, quanto meno è in suo potere di regolar bene questi quadri. Il Sig. Calsabigi confuse dunque stranamente i termini dell' arte prendendo lo spettacolo per l' azione, allorchè asserì che tutto in azione erasi posto da Alfieri (1).

(1) Lettera ad Alfieri: *Op. Vol.* 1. *pag.* 40. Fa meraviglia come il Sig. Calsabigi, che avea tanto e sì profondamente meditato sull' arte drammatica, abbia preso equivoco dallo Spettacolo all' azione, e che volendo encomiar la tragedia di Alfieri, ne abbia fatto la più severa critica dicendo che ogni piano tragico è difettoso ove troppo si ragiona, e poco si fa. Ma il menar delle mani non è il far della tragedia è il far de' Mimi. Il Sig. Calsabigi cedea forse a questo equivoco allorchè, alterando la economia del melodramma di Metastasio, introduceva nel suo Alceste e nel suo Orfeo que' tanti, e sì orribili demonj co' quali pensava di risvegliare il genio musicale di Gluck. Le Catastrofi di Alfieri partecipano de' difetti de' suoi piani drammatici, lo che sembrerà un paradosso a dirsi. O son mal condotte in conseguenza della poca mente, ch' ei poneva all' azione, o sono guaste dal dialogo soverchio, che egli vi ammette.

Per sceneggiare la Catastrofe di Polinice, egli ha alterato affatto il soggetto. Eschilo ne' sette contro Tebe, Euripide nelle Fenicie, Racine nei fratelli nemici sentirono essere impossibile di porre sotto gli occhi dello spettatore, la uccisione de' due fratelli. Euripide in una tragedia la più spettacolosa forse, che il Greco Teatro abbia, portò sulla scena i cadaveri de' due uccisi, e quel di Giocasta lor madre. Alfieri ha cambiato il duello in una uccisione involontaria, e in una proditoria: l' una conseguenza di una ferita data nel luogo del duello, vale a dire nel piano aperto fuori di Tebe, l' altra, che si effettua in scena.. Terminato il duello le due armate nemiche si sono azzuffate: Eteocle è tradotto in città a niun' altro oggetto, per quanto sembra che per darlo nelle mani de' Macaoni e de' Podalirj di Tebe: all' incontro esso è trattenuto nell' atrio della Reggia: Polinice essendo rotta la tregua, le due armate essendo alle mani, vien dietro al fratello ferito: Egl. grida alla madre

Un difetto che direttamente distrugge lo scopo della Tragedia è inerente alla economia de' piani drammatici di Alfieri, ove tutto è accordato al dialogo, e nulla all'azione. Questo difetto è la mancanza presso che totale d'interesse. Questa mancanza può in vero esser più facilmente senti-

Al tuo cospetto
» Vivo tornar no non volea: quel ferro
» Che tronca a lui la vita in me ritorto
» L'avevo io già. . . . .

Con tutte queste belle disposizioni ad ammendare il fratricidio col suicidio egli si trattiene a parlar lungamente col moribondo Eteocle, e oltre il non essersi dato la morte per via come potea far le mille volte, se parlava sul serio, egli viene a farsi uccidere in un sol colpo da una persona moribonda.

Niuno tra gli Scrittori nel soggetto di Merope ha creduta atteggiabile la Catastrofe: Alfieri fa intimare un sacrificio nella Reggia: Polifonte cambiandosi in un maestro di ceremonie prescrive a Adrasto

Or or per quanto
» Di questo Regio limitar l'ampiezza
» Il soffre, ingresso libero ai migliori
» Di Messene concedi.

Un bove ha gli onori dell'ammissione per imbrattar col suo sangue il pavimento reale: in questo mezzo un dialogo lunghissimo tra Merope e Polifonte, che Egisto avrebbe pur potuto troncare anticipando il colpo, che finisce l'azione.

Nulla di più urgente quanto la catastrofe nel Bruto secondo: i congiurati erano impegnati a affrettare il colpo: temeasi che la trama potesse essere scoperta: non doveasi indugiar punto a ferire, appena Cesare era entrato in Senato: Antonio, da qualcuno teneasi a bada, al di fuori potea a ogni momento distogliere il colpo. Chi crederebbe che in questo stato violento di cose Alfieri abbia posto un dialogo interminabile contro la storica verità, e contro la drammatica verosimiglianza?

ta, che dimostrata, ma se si rifletta che l'interesse drammatico è sempre proporzionale alla situazione difficile in cui gli Attori si trovano: che questo imbarazzo nasce dall'urto delle cause, e degli ostacoli che tendono reciprocamente le une a produrre lo scioglimento, gli altri a ritardarlo: che questo urto dipende dalla invenzione di queste cause, e di questi ostacoli; che esso non può mai trovarsi nelle parole: ognuno si persuaderà facilmente che Alfieri essendosi piccato di *disinventare*, ha tolto alla Tragedia il principal mezzo, onde fissar l'interesse. Questo è provar la cosa co' principj: è prezzo dell'Opera di provarla ancor con l'esempio.

§. IV.

Dell' azione nelle Tragedie di Alfieri

Presentare dal primo atto fino all'ultimo del Dramma i personaggi senz'altro motivo di appassionarsi che quello, che vien loro dal nudo soggetto è ammettere nelle passioni umane un carattere, che esse non hanno. Per quanto il gioco di queste passioni senz'altro motivo d'impulso possa concepirsi, avuto riguardo alla durata reale dello spettacolo, non potrà mai commuovere, avuto riguardo alla natura della illusione teatrale. Negli

avvenimenti reali l'interesse è fissato dalla durata dell'avvenimento, ove esso sia capace d'interessare dal bel principio. Negli avvenimenti che si fingono, come l'interesse è sempre proporzionale alla immaginazione, che vi si attacca, sarebbe estremamente difficile di tener fissa questa facoltà a un oggetto identico per tutta la durata dello spettacolo.

Quindi i grandi maestri dell'arte, e tra questi il Voltaire, hanno posta somma cura in immaginar degli ostacoli alla passione, che minaccia lo scioglimento, ond'ella non degeneri in un'essere di ragione, a cui niun s'interessa. L'antichità ammirò sul teatro due soggetti della più grande importanza tragica, e con essi i mezzi, che fin d'allora s'impiegarono per graduare l'interesse drammatico. Questi soggetti sono Oreste, e Merope, il primo trattato da Eschilo nelle Coefore, da Sofocle, e da Euripide nelle due Elettre; da Crebillon, che lo deturpò coll'uso de'mezzi romanzeschi, de'quali egli tanto si compiaceva, da Voltaire, che seppe far sue le bellezze tutte impiegate da Sofocle; e da Alfieri che il ridusse a una semplicità più rigorosa di quella del greco teatro. Il secondo che avendo prodotto, a testimonianza di Aristotele e di Plutarco, una delle più belle situazioni della scena antica, esercitò in seguito tante dotte penne, ed elevò quella si ono-

revole contesa di primato tra le due italiane Meropi, e la Merope Volteriana.

I confronti, allorchè vengono istituiti dal desiderio imparziale di conoscere la verità, sono il più sicuro, e più sensibile mezzo per pervenirvi. Tutti convengono che l' Oreste di Alfieri è una delle più perfette tragedie, che escite siano dalla sua penna; egli stesso ebbe per questa tragedia, e per il suo Saulle una particolare predilezione. Tutti sanno all' incontro, che i due ultimi atti dell' Oreste di Voltaire hanno un languore, che mal si addice al movimento de' primi. Un paralello fra i piani drammatici di queste due tragedie farà meglio sentire in qual delle due più mezzi d'interesse si trovino, indipendentemente dalla invenzione de' caratteri, e dal dialogo.

La immagìnazione di Voltaire ha presentati al bel principio del dramma i più ricchi elementi di azione per rendere viepiù interessante la prima comparsa di Oreste. Il luogo istesso della scena, che è uno dei più belli che la fantasia drammatica abbia saputo inventare, e che Voltaire ha disposto sulle tracce di Sofocle, contribuisce a fissare l' interesse dello spettatore all' azione. La scena rappresenta la riva del mare: un bosco: un tempio: un antico palagio: una tomba da un lato: dall'altro Argo in distanza. Questo palazzo è l'antica abitazione dei Pelopidi: in esso Agamen-

none fu trucidato dalla sua moglie: quel tempio è abitato da un vecchio servo di Agamennone, che ne piange in segreto la morte, e porge ogni giorno preghiere agli Dei, perchè sia vendicata: quella tomba chiude le ceneri inonorate dell'estinto Re di Argo. Questa disposizione della scena dà al poeta il mezzo d'impiegare nel decorso del dialogo la magìa de' colori locali, che tanto può sulla immaginazione dello Spettatore, e che è sì bene impiegata per trasportarlo in quei luoghi medesimi, ove l'azione si finge accaduta.

Quel bosco, e quel tempio portano in oltre sull'azione tutto l'incanto dell'antica mitologia. Gli Dei che vi si venerano applaudiranno al colpo, che la mano di Oreste dee vibrare. Quel palazzo, antica abitazione dei Re di Argo ora abbandonato, e deserto, contribuisce a far sentire le disgrazie di una famiglia detronizzata. La tomba di Agamennone fuori di Argo, non avendo altro tributo di lacrime, che quello di un servo religioso, e fedele, eccita un patetico, che prepara l'anima alle più profonde emozioni.

L'antefatto è immaginato nel medesimo scopo. Oreste fu involato alla strage paterna, mentre era in fasce. Non ha più veduto il luogo della sua nascita. Esule, ramingo, giunto all'età de' grandi progetti ha saputo raccogliere armi, ed amici per tentare una rivoluzione in Argo contro l'assassi-

no di sua famiglia; ma muovendo dalla Focide, e traversando il mare che la divide da Argo, una tempesta ha sommersa la nave su cui egli portava questi soccorsi. La furia delle onde lo getta colla sola compagnia del suo amico Pilade sopra una riva sconosciuta. Altro non è scampato dal naufragio, che una urna, l'anello, e la spada di Agamennone sottratte già da coloro, che salvarono Oreste, e che la Religione degli antichi riguardava come deposito sacro, che una generazione trasmetteva all'altra. E qual'è questa riva? Il suo paese natio; il luogo appunto ove tutto rammenta le disgrazie de'suoi maggiori, e le sue. Ed in qual punto egli arriva? Al momento in cui Egisto, avendo tutto disposto perchè egli venga arrestato, lasciando il suo soggiorno di Argo, si porta a festeggiare con Clitennestra in questi luoghi appartati l'epoca delittuosa della uccisione di Agamennone.

Chi non si sente commosso all'arrivo di Oreste? Chi non trema per lui, vedendolo inconsapevole, inerme giungere in un luogo, ove egli non ha che piangere, e correre il rischio di cadere nelse mani di Egisto? Questo interesse è egli nel dialogo, o nella invenzione delle circostanze dell'azione?

Alfieri al contrario, volendo unicamente interessare con ciò che farà dire a' suoi personaggi, ha

trascurato tutti questi appoggi di fantasia. Oreste è stato involato alla strage in tempo da sovvenirsi delle più minute circostanze della catastrofe paterna, e del luogo ove fu consumata. Egli giunge con Pilade di proposito deliberato in Argo per uccidere Egisto: contando sulla sua spada, e sul suo furore s' introduce coraggiosamente nella Reggia, senza punto aver pensato ai pretesti, che devono velare il suo arrivo. Ecco il soggetto nudo affatto da qualunque incidente. Niuno interesse al di fuori di quello, che si dee prendere per la esecuzione immediata della catastrofe. Niun timore per la situazione di Oreste, che giunto in un luogo, che ei ben conosce, introdottosi col progetto di già formato, e senza aver perduto alcuno dei mezzi a quest' uopo imaginati, è creduto dallo Spettatore sicuro del fatto suo. Se taluno pensa al rischio, cui egli si espone, entrando sì arditamente nella Reggia, ove ognuno può scuoprirlo, questo rischio è effetto della sua imprudenza, e niuno s' interessa per gl' imprudenti, come per i disgraziati.

La notizia, che Oreste, e Pilade in Voltaire hanno da Pammene del luogo, ove la tempesta gli ha gettati, forma una nuova situazione. I sentimenti improvisi, che questa notizia, e l' aspetto del luogo della scena debbono eccitare in Oreste: quelli ancor più patetici, che desta nel cuor suo, e in

quello delli spettatori il racconto che Pammene gli fà delle circostanze della strage, cui fu a stento sottratto, rendono viepiù interessante questa situazione. In Alfieri è Oreste istesso che fa questo racconto. Ma qual differenza nell' interesse che questi due racconti risvegliano, non valutato il dialogo, ma avuto riguardo alla situazione relativa delle persone che lo ascoltano? Si è egli più interessati al racconto del pericolo corso da altri, o di quello, che noi medesimi abbiam corso senza saperlo?

In Voltaire Ifisa raccontando ad Elettra, che due stranieri giunti non ha molto su quella riva, si sono lungamente trattenuti intorno alla tomba di Agamennone, che ella ha veduta questa tomba,

> . . . . . Couronné de guirlandes,
> » De l'eau sainte arrosé, couvert encore d'offrandes ;
> » Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
> » Tels que ceux du Héros dont mes sens sont frappés ;
> » Une épée ec.

e assicurando che tutto questo dee essere stato fatto da Oreste, ch'egli vive perciò, che egli è sulla riva di Micene, produce una nuova situazione (1). Le speranze di Elettra si risvegliano:

(1) Alfieri chiama questi capelli *mezzucci*, ma con questi mezzucci Eschilo nelle Coefore, Sofocle e Euripide nelle due Elettre, hanno saputo interessare. Non bisogna mai spogliare il soggetto di ciò che serve a ben dipingerlo nella fantasia degli Spettatori. Quel rito funebre de'capelli recisi e posti sulla tomba di Agamennone ha un patetico, che non è compensato abbastanza dal far di Oreste un pazzo furioso.

esse servono a renderla viepiù interessante, allorchè le sarà annunziata la falsa nuova della morte del fratello.

Questa falsa nuova dà luogo in seguito a una delle più belle situazioni teatrali che si sieno mai vedute, che Sofocle, e Voltaire hanno con tanto successo atteggiata, e che Alfieri non volle impiegare. Elettra che si getta mezzo svenuta ad abbracciar l'urna, che ella crede racchiudere le ceneri del fratello è un quadro, che non ha bisogno di dialogo per essere interessante; ma non è già un quadro machinale come la esecuzione di una catastrofe: è il dolore di Elettra, sono le sue perdute speranze, che formano il patetico di questo quadro, e tuttociò deesi alla sola invenzione delle circostanze, che conducono la situazione. La Poesia, e la Pittura possono a gara esprimere i sentimenti compresi in que' versi

> . . . . . Ah! devant que j'expire,
> » Laissez, laissez toucher à mes tremblantes mains
> » Ces restes echappés à des dieux inhumains.

Alfieri ha limitata questa situazione in Clitennestra. Ma qual situazione è mai quella di una madre che avendo ucciso il marito, sposato l'adultero, avendo tutto a temere dalla vendetta del figlio, si dispera in udirne la morte? Ma ella è pentita: sia pur vero: ella ama però sempre Egisto:

e finalmente per sentire tutto l' effetto della situazione dell' Elettra di Voltaire, avvi bisogno di discutere, come per sentir quello della situazione di Clitennestra in Alfieri? E i sentimenti che il core di Oreste dee provare nella situazione della sorella, sono essi, così patetici, come quelli, che egli proverà nella situazione della madre?

Eravi un punto in questo soggetto in cui i due Poeti doveano necessariamente incontrarsi nel loro piano drammatico. Il momento in cui Oreste, e Pilade per meglio ingannare Egisto gli annunziano la falsa morte di Oreste. Qui, è dove spicca vistosamente la superiorità del tragico francese nei grandi mezzi d' interessare.

Voltaire, che lavorando sulla esperienza del teatro, e non sopra modelli ideali, avea conosciuto, che la immaginazione dello spettatore si stacca dall' azione, e si raffredda quando la situazione è la stessa sempre, e non è variata dagl' incidenti, che fanno nascere il timore, o crescono la disgrazia, e il pericolo: che l' interesse drammatico diminuisce sempre quando non aumenta; Voltaire dispose l' antefatto in modo da far nascere nel primo incontro di Oreste con Egisto una nuova situazione in quest' ultimo, che aggiungesse un nuovo interesse a quello che già ha fatto nascere la situazione che egli ha del soggetto. Oreste è approdato ad Argo, avendo l' urna in cui chiudonsi

le ceneri di Plistene da lui ucciso ne' boschi di Epidauro, del figlio di quell' Egisto, cui egli annunzia la falsa nuova della morte sua. Oreste, e Pilade si presentano all' Usurpatore con questa medesima urna, asserendo che ella racchiude le ceneri del figlio di Agamennone da essi ucciso. Tutti sentono quale importanza sia annessa a quell' urna. Essa fa nascere una nuova situazione per Egisto: credendo di toccar le ceneri del suo nemico, egli tocca quelle del proprio figlio. Essa rende ancor più perigliosa la situazione de' due amici; se Egisto scuopre, che eglino sono gli uccisori del figlio suo, qual sarà la vendetta, che egli è per prenderne? Ecco un nuovo pericolo aggiunto a quello, che vien lor dal soggetto. Chi è, che non frema in udire quelle parole di Egisto, parole veramente di situazione

» Et vous ... dans Epidaure allez chercher mon fils;
» Qu'il vienne confirmer tout ce qu'ils m'ont appris.

In Alfieri non solo manca questa situazione, ma è resa difettosa quella stessa, che nasce dal soggetto. Attesochè non dando esso rigorosamente, che la venuta di Oreste dalla reggia di Strofio a quella di Egisto, Alfieri non ha voluto allontanarsi, da quel che il soggetto dava. Oreste, e Pilade si fingono spediti da Strofio Re

della Focide ad annunziare la morte del primo di essi. Strofio è il padre di Pilade, l'amico d'Oreste, un vecchio, e fedele amico di Agamennone, quegli che sottrasse il suo figlio alla strage, e lo ricovrò nella propria reggia, e lo crebbe alla vendetta della morte paterna. Essi non danno altro riscontro della morte, di Oreste, che i detti loro. Egisto sarà egli sì credulo da prestar fede ai messi del suo nemico? Potrà forse esserlo; ma tutto quello, che ammette incertezza, e discussione nel partito, che l'interesse dee prendere, lo distrugge. Aggiungasi, che le ceneri di Oreste portate in scena nel piano di Sofocle, e di Voltaire, sono un oggetto, che fissa l'interesse, molto più di quel che le parole non facciano. Annunziar la morte di alcuno, è una menzogna ordinaria; ma annunziar questa morte, e portar le ceneri di chi si annunzia estinto è dare alla cosa un'aria di credibilità, a cui è più difficile di ricusarsi. Tutto quello, che aumenta la credibilità della morte di Oreste nell'animo di Egisto, aumenta l'effetto di questa situazione. Quindi Voltaire ha dato all'Egisto suo un motivo di più per creder vera la nuova della morte del suo nemico, in vedendo le lacrime di Elettra

* Vous ne me trompiez point, sa douleur m'eu instruit.

Questa tinta manca al quadro di Alfieri. Ciò non basta. Siccome Oreste è tanto più interessante, quanto Egisto si mostra più premuroso di verificare la nuova della di lui morte, tutto quello, che scema in Egisto questa premura, diminuisce l' interesse per la situazione di Oreste. Fin dalla scena quarta dell' atto terzo Egisto ode dalla moglie la nuova della morte del suo nemico, e solo alla scena seconda dell' atto quarto esso vede i due stranieri, che la recano, e l' interroga sulle circostanze di questo avvenimento. Tutto l'intervallo s' impiega in parole; ed ecco la conseguenza di un piano drammatico, che tutto vuol dare al dialogo, nulla all' azione. Esso nuoce al dialogo, e alle situazioni istesse del soggetto (1).

Nel decorso di questa scena medesima Voltaire ha imaginata un' altra situazione, che minac-

(1) Alfieri nemico del numero anche discreto de' personaggi ha poi introdotto nelle sue tragedie un Popolo, che non si saprà mai come farlo parlare, e con esso *il silenzio universale*, *il grido universale* di gioja, ed altre simili cose leggibili, ma non rappresentabili. In oltre per dare un motivo alla permanenza in scena di alcuni de' suoi personaggi nel decorso dell' azione, egli usa de' mezzi, che mal si addicono alla tragedia di cui fu detto

» Omne genus scripti gravitate tragœdia vincit »

Le assegnazioni per esempio di un termine: ve ne ha una in Rosmunda, una in Agamennone, una in Antigone, una in Ottavia, e in pressochè tutte le sue tragedie.

cia istantaneamente lo scioglimento senza produrlo. Clitennestra ha incontrato poco fa Oreste. E dove ?

» Dans la demeure sombre
» Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.
» Les Déités de Styx marchaient à ses cotés.

Gli Spettatori fremono al pericolo, in cui questa circostanza pone i due amici ; ma lo scioglimento è ritardato dalla bella risposta di Oreste desunta da ciò, che la Mitologia ha di più imponente, e di più patetico.

Alfieri ha preteso di compensare tutte queste mancanze d'interesse col fare impliçare il suo Oreste in faccia ad Egisto, nel rischio di essere scoperto a forza d'imprudenze ; ma i rischj della imprudenza torno a dire, non interessano come quelli della disgrazia. Egli ha preteso in oltre di far nascere una situazione dalla incertezza in cui è Egisto, nel determinare chi de' due amici è Oreste, e dalla gara con cui amendue esser vogliono la persona, che ha più da temere ; ma questa situazione tragicamente imaginata da Corneille nel suo Eraclio, debolmente imitata da Lagrange Chancel nel suo Oreste nella Tauride è affatto incompatibile col soggetto, di cui è questione. Voltaire avea fatto dire con molta verità al suo Egisto

» L'un de deux est Oreste, et tous deux vont périr.
» Je ne puis balancer, je n'ai point à choisir.

Il segreto d' interessare per Oreste è quello di far crescere i pericoli della sua posizione. Io domando chi è più riescito in questo, se Voltaire, o Alfieri. Il primo avendo immaginata la morte del figlio di Egisto, ha resa più critica la situazione del suo Protagonista; e il terribile di questa situazione è vivamente sentito, allorchè Pammene annunzia, che un messo di Epidauro ha recato la nuova della uccisione di Plistene effettuata da Oreste. I pericoli del Protagonista non finiscono in Voltaire, che collo scioglimento. In Alfieri la tragedia è finita al quarto atto, allorchè Elettra sì goffamente scuopre il fratello. Qual ragione ha Egisto per sospendere la uccisione del suo nemico? Niun altra che quella, che l' Autore avea di fare un quinto atto, e di separar la catastrofe dall' azione.

I limiti di un' accademica dissertazione non permettono di continuare il paralello di tutte quelle tragedie, nelle quali Voltaire, ed Alfieri hanno soggetti medesimi. Ma la situazione di Merope, allorchè nell' atto di uccidere Egisto

» Empia faceala la pietà: del figlio
» Il figlio istesso l' uccisor credendo.

è dell' antico teatro; raccontata dal Liviera, e dal Torelli, atteggiata, ma ripetuta da Maffei; fu da Voltaire conservata in tutta la sua for-

za (1) Alfieri che volle fare una Merope tutta sua, sprezzò questa situazione nella sua originaria semplicità, e ne distrusse l' effetto pretendendo di accrescerlo; sicuro riscontro ch' egli poco conobbe, o poco volle conoscere la grande arte d' interessare.

In Voltaire il progetto di Merope di uccidere Egisto forma una situazione: ne forma un altra l' ordine, che in seguito dà Polifonte della sua morte. Io non esaminerò se quest' ordine sia abbastanza motivato, e se Voltaire, abbandonando le tracce di Maffei, e dando ad Egisto la notizia della sua vera nascita in presenza del Tiranno, e per tuttaltro mezzo, che per quello di Polidoro, che è il suo Narbas, abbia ben fatto, o nò. Io non

(1) Il Cresfonte del Vicentino Liviera dal 1588. in cui vide la luce, non ebbe se ne accettuino l' Allacci, l' Aprosio, e il Crescimbeni, chi ne dicesse parola. Eppure questa tragedia ha molte bellezze in quanto allo stile, e vale al certo quella del Torelli sul medesimo soggetto. Il piano ne è difettoso, come in tutte le tragedie degl' Italiani fino al Maffei. Il giovine Cresfonte s' insinua deliberatamente nella reggia dell' usurpatore col progetto d' ucciderlo: per meglio ingannarlo porta la falsa nuova della morte del figlio di Merope: egli racconta a Polifonte di averlo ucciso in un modo ben singolare, tendendo una tagliuola, e avendovelo colto come una bestia feroce: Polifonte ha sposata Merope, e ne è amante al segno di dirle

» Deh! non dir ciò, caro cor mio, mia vita,
» E più d' ogni altra vita, vita cara.

Il soggetto di Merope fu in Francia successivamente trattato dai cinque autori che Richelieu facea lavorare sotto i suoi ordini, da que. Gilbert che volle fare una Rodoguna dopo Corneille, da La Chapelle sotto il titolo di Telefonte, e dal La Grange sotto quello di Amasi.

esamino che la situazione prima della madre, e le conseguenze, che ne derivano poi per l' interesse del Dramma.

Narbas in Voltaire nulla ha da esitare per scuoprirle Egisto. Questo è nella natura della situazione. Ella è troppo terribile, perchè quello che dee impedire il colpo, abbia de' motivi per non farlo. Esso lo interrompe in fatti, e colla più grande verosimiglianza, perchè Merope rivedendolo per la prima volta dee cercare in lui il suo figlio, ed ogni altro sentimento dee cedere a questo. Egisto viene allontanato, come nella Tragedia del Maffei, per rimuovere il rischio, che l'effusione di cuore di un primo incontro tra la madre, e il figlio non scuopra il giovine Cresfonte in faccia alle Guardie, e perchè non si dee abbastanza fidare nella sua giovinezza per commettergli un sì importante segreto.

La sorpresa di Merope aggiunge un nuovo interesse alla sua situazione; la peripezia essendo sospesa, divien più teatrale. Merope sà, che Egisto è suo figlio. Ella è stata in rischio di ucciderlo: sola con Narbas, ed Ismenia ella ha luogo di fremere sulla situazione, in cui un fatale equivoco l'avea gettata; ella vorrebbe abbracciar pur questo figlio, per cui da sì gran tempo sospira: ma tutti sono all' estremo impegnati a nasconderlo a Polifonte. Tutti i cuori si doman-

dano in questo stato di cose: Egisto, sarà egli scoperto? Quai pericoli lo circondano? La madre resisterà al desiderio di abbracciarlo? Vincerà in lei piuttosto questo desiderio, che il pensier di nasconderlo?

Ma Euricle arriva. Polifonte ordina che Egisto sia rimesso tra le sue mani: ei lo destina al supplizio. Quale annunzio per Merope, ed in qual punto! Avvi uno scampo però. Ella non ha che a dar la mano di sposa all'usurpatore, e suo figlio sarà salvo. Il suo cuore cederebbe forse a questo progetto: ma Narbas si dichiara altamente contro tale Imeneo. Polifonte è l'assassino dei Cresfonti egli colle sue mani ha scannati il marito di Merope, ed i suoi figlj: Merope lo ignorava. Quai terribili passaggj da un sentimento all'altro non seguono nel cuor di Merope!

E quale interesse non sorge per questa madre, allorchè Egisto è condotto avanti di lei in presenza di Polifonte! Tutti gli occhj sono sopra Merope: tutti osservano se da' suoi movimenti, se dal girar de' suoi sguardi traspira il segreto. E quale interesse in oltre per Egisto! Il figlio de' Re di Messene, il sangue di Alcide in catene, credendosi un miserabile venturiero; un figlio avanti una madre, modello dell'amor materno senza conoscerla! Ecco la grande arte delle situazioni; ecco il segreto d'interessare, colla sola condotta degli avvenimenti!

Che fece Alfieri? Egli riunì in una sola situazione tutto quel che Voltaire aveva graduato nelle diverse situazioni fin quì accennate, e a forza di restringer le azioni, ne distrusse l'effetto. Quindi i sentimenti, che nascono nello Spettatore dalla situazione complicata della Merope di Alfieri sono imbarazzanti, contradittorj, tendenti l' uno a distrugger l'altro, inesplicabili.

Merope, Polifonte, e il Popolo, cui non si sa qual motivo tragga nell' atrio della Reggia, escono, la prima per uccidere Egisto, il secondo a null'altro certamente che per assistere a questa carnificina. Polidoro è in scena con Egisto. Quì una folla di sentimenti contrarj imbrogliano la situazione. Merope con una collera da Irochese corre sopra Egisto per immolarlo. Polidoro è il solo che interromper possa il colpo. Ma svelerà egli il segreto dalla nascita del giovine, la cui vita è minacciata? Se lo svela, Egisto è perduto per parte di Polifonte, se non lo svela, è ucciso dalla collera della madre. Quì i sentimenti si dividono: bisogna discutere sul partito, che Polidoro ha da prendere, quindi irresolutezza, quindi sospensione, quindi mancanza d' interesse.

Ma Egisto sa già che Merope è sua madre: egli è già noto a se stesso, e perciò meno interessante. Egli vede la madre al momento di commettere un parricidio: la presenza di Polifonte non è perico-

losa che per lui. E perchè dunque non si svela, e sacrifica la sua sicurezza al desiderio d'impedire un delitto? Ma egli aspetta, che Polidoro lo faccia. Ecco un nuovo imbarazzo. Lo Spettatore è diviso tra Polidoro, ed Egisto non sapendo chi dei due paleserà il segreto.

Merope è ella più interessante del figlio, e del servo? Tutto l' interesse per Merope in questo incontro dipende dal pericolo in cui ella è di uccidere il figlio, e dal desiderio in conseguenza che si ha, che il colpo sia sospeso. Guai se a questo sentimento alcuno se ne mescola, che nella più piccola parte lo indebolisce. Esso è in tutta la sua intensità in Maffei, e in Voltaire. Ma la presenza di Polifonte lo diminuisce in Alfieri. Se il colpo è sospeso ciò non può essere, che perchè Egisto è scoperto, e se è scoperto, egli non essendo più la vittima della madre, lo divien del tiranno.

Polifonte darà forse alla situazione di Alfieri quell' interesse, che non le viene dal restante delle figure del quadro? I personaggi odiosi sono impiegati da grandi Maestri nella Tragedia per servire ai mezzi; i personaggi interessanti per servire all' effetto. Polifonte non può essere impiegato, che come mezzo onde rendere più pericolosa la situazione di Egisto. Or qual maggior pericolo, per questo personaggio che quello di essare ucciso dal-

la madre! Ecco che in questa situazione Polifonte è inutile, e senza divenir mezzo di alcuno interesse, non può che distrugger quello della situazione, in cui Egisto si trova a riguardo di Merope. Quindi Voltaire se ne è servito come mezzo per porre in pericolo Egisto, quando quello di essere ucciso dalla madre è cessato.

Le situazioni essendo fondate in una combinazione di circostanze, che da una parte minacciano lo scioglimento dall' altra lo ritardano, fa d' uopo che una tal combinazione sia naturalmente condotta, cosicchè sembri necessaria, altrimenti l' effetto è perduto. La situazione di Merope nell'atto di uccidere il figlio senza conoscerlo non può essere interessante, che nel caso in cui l' incontro sia inevitabile, e che le sia stato moralmente impossibile di conoscerlo; Se nel piano drammatico adottato dall' Autore il modo d' impedir quest' incontro, o di dar la notizia alla madre esisteva, non vi ha più effetto; i personaggi non son più Attori, ma recitanti.

Polidoro fa che Merope crede ucciso il figlio: incontra Egisto e sa che egli non è da lei creduto l'uccisore: ha lasciata nel momento Merope nelle sue stanze, ed ha ottenuta da Polifonte la libertà di vederla, ed assisterla a suo buon grado: Egli l' ha udita giurar la morte dell' assassino del figlio: ed in qual tuono!

» . . . . . Sbramar gli occhi miei
» Del sangue tutto di quell' Uom feroce:
» Che dico? gli occhi? io voglio a prova, io stesso
» Ferirlo: immerger mille volte io voglio
» Entro quel cuor lo stile.

E dopo tutto questo egli si trattiene a cianciare con Egisto, e nol forza a nascondersi, e non corre alla madre per torla d'inganno, e solo dopo un dialogo di cento venti versi, che non son che versi, al solo momento che Merope giunge, egli ha il coraggio di dire

» Ad incontrar Merope volo; io forse
» Ancor potrò . . . . . deh! s'io giungessi,

e chi lo impedì di giungere, altro che la sua trista smania di parlare, quando faceva d' uopo d'agire? (1)

Avvi un tal genere di soggetti nelle Tragedie fin qui conosciute, che appunto per non essere in nulla tragico potrebbe forse in parte dispensarsi dall'artifizio di condurre delle situazioni. Son questi i soggetti meramente politici. I grandi progetti di libertà, e di ambizione mossi da qualunque passione diversa, ed episodica ammettendo una inflessibilità di animo, e di carattere in colui, che

(1) Ci è spiacevole di andar contro al parere, che di questa situazione dette già all'Autore il Ch. Cesarotti, ma consapevoli a noi dell'alta stima, che per lui professiamo, vogliam lusingarci ch'egli ci saprà buon grado di aver reso francamente giustizia alla verità o a quel che a noi parve essere la verità.

n'è agitato, un adozione costante del pensiero all' oggetto della passione, una elevatezza non ordinaria di mente nel veder le cose, un disprezzo presso che totale per tutti i dolci, e patetici sentimenti, presentano allo Scrittore il mezzo di dar molto alla fredda discussion del progetto, all' altezza di animo, all'orgoglio della parola, al pensamento profondo. Questi soggetti ammettono quel tal genere che alcuni Critici hanno poco grammaticalmente chiamato *Ammirativo*, e della cui invenzione si fa gloria a Corneille, ma esso è poco fatto per la Tragedia, il di cui scopo è quello di eccitare il terrore, e la compassione, di agitare più il core, che elevare lo spirito.

Ma anche questo genere esige che l'ammirazione per esser tragica quanto il può, sia sempre sentimentale, che essa sia preparata prima dalla situazione, per esser eccitata dal dialogo. Ella dee essere il sentimento che si prova per Augusto, allorchè perdona a Cinna: per il vecchio Orazio allorchè pronuncia il celebre *qu'il mourut* per il *Medea esuperest* di Seneca: per Paolina quando sacrifica la sua passione per Severo ai doveri conjugali per Policeto; fa d' uopo in una parola che l' eroismo non consista nella elevatezza del pensiero, che non è che pensiero, ma nella risoluzione, che passa sopra a un sentimento ben radicato, e ben cognito di chi la prende, così che l'Eroe dir possa.

» Et quoique le dehors soit sans emotion
» Le dedans n'est que trouble, et que sedition.

Anche ne' soggetti meramente politici è pur necessario, che la immaginazione inventi de' contrasti che agitino il core di colui, che superandoli, tanto si farà più ammirare, quanto furon più forti, e più conosciuti. Ma qualunque pur siano i soggeti che al Teatro si destinano, la sola ammirazione è un debole mezzo per ottenere lo scopo della Tragedia. Il patetico è il sentimento, che dee sovranamente dominare in questo genere di Poema, e ad eccitarlo tutta diresse la sua arte il Voltaire nel suo Bruto, e nella morte di Cesare, soggetti da lui resi tragici, non ostante che essi si ricusino sì manifestamente al patetico. La mancanza de' contrasti che debbon rendere sentimentale l' ammirazione, e la mancanza di tutto ciò che può svegliare patetici sentimenti, e per il lato della invenzione nell' azione, e per il lato della invenzion de' caratteri, come in appresso vedremo, si fa capitalmente sentire ne' soggetti politici di Alfieri, di guisa che Virginia, Timoleone, i due Bruti, la Congiura de' Pazzi, Agide non ostante le bellezze di dialogo, mancano d' interesse, e di moto.

Ma se vi sono dei soggetti, nei quali la invenzione può aver la minore parte nell' artifizio delle situazioni, ve ne sono alcuni ne' quali essa dee aver-

ne la maggiore a rischio che tutto languisca, e diventi insopportabile.

Tutti i soggetti, e tutte quelle parti di un soggetto, che per divenir teatrali, ed interessanti abbisognano di *Machinismo*, o sia della intervenzione di una forza soprannaturale, esigono necessariamente un gran fondo d'invenzione, e di fantasia. Tali sono i soggetti, che non possono dispensarsi dai soccorsi della mitologia, o dell'ascendente teocratico.

Recherà meraviglia ai conoscitori dell'arte il vedere come Alfieri, che non sviluppò mai, perchè nol volle, questo fondo d'immaginazione poetica, si sia avventurato a porre sulla scena un amore così difficile a trattarsi, e così pericoloso come quel di Mirra. Per rendere interessante, e tragico un amore sì scandolosamente incestuoso, faceva duopo circondarlo di tutto ciò, che ha di più imponente, e di più sublime la mitologia. Bisognava determinar bene, e con mezzi capaci di affascinar la immaginazione, che l'amor di Mirra era di una necessità soprannaturale: l'effetto della collera di una divinità oltraggiata; allora questo amore sarebbe divenuto tantopiù patetico, quanto più urtava le idee ricercate, e quanto meno era nel poter di Mirra di liberarsene. Ma qual forza di fantasia facea d'uopo impiegare per ottener questo effetto! L'incanto della penna di Racine era

sol capace d' ottenerlo ; ma egli avrebbe dovuto elevarsi al di sopra di quel che ei fù nella sua Fedra. Niun motivo sopra tutto doveasi accennare della collera della Divinità persecutrice di Mirra, e della famiglia. Gli Dei dell' antica Grecia godeano del privilegio di perseguitare, perchè il voleano, e ciò entrava molto nel fatalismo, da cui gli Dei medesimi dipendeano; qual motivo altronde potea essere proporzionale al mezzo della vendetta? Non una Cecri intorno a Ciniro, giacchè il di lei aspetto non può che rendere più detestabile l'amor di Mirra. Niun amore intorno a lei che potesse richiamare alla immaginazione dello spettatore la idea de' desiderj ch' egli ispira (1).

Alfieri, che si piccava di ottener tutto dalla parola, e dal dialogo, ha preteso di aver trovato il mezzo di render Mirra teatrale col farla parlar sempre di una disgrazia ch' ella non nomina mai, tanto che la sua passione d' incestuosa diviene enig-

(1) Cecri parla incidentemente della collera di Venere: ne accenna un ben meschino motivo, e in quale stile! Alfieri maneggia questi mezzi d'invenzione troppo seccamente, e come se si trattasse d'indicare una cagione meramente naturale, o un fatto istorico. Con qual pompa di stile, e di fantasia Racine parla della collera di Venere in Fedra! Euriclea nutrice di Mirra giunge a portare il ridicolo in una parte sì delicata della invenzione.

» La Dea sdegnava i voti miei: gl'incensi
» Ardeano a stento: in giù ritorto il fumo
» Sopra il canuto mio capo cadeva.

matica. Questo piano drammatico, che non dà significato ai dolori di Mirra, rende estremamente nojoso, e qualche volta spregievole questo personaggio. Niuno sa indovinare le cagioni de' suoi vapori, delle sue convulsioni, delle sue mancanze; si è più tentati di crederla pazza, che appassionata.

Questa Mirra indica evidentemente, che Alfieri ebbe idee tutte sue del gioco delle passioni teatrali. Ella è la pietra del paragone del genio drammatico di questo Scrittore. Alfieri, credè che in questo soggetto tutto dovesse ridursi a mostrar sempre Mirra senza farle confessare il suo amore: questo non era trattare il soggetto, era saltarlo del tutto; non era un vincere la difficoltà, era un allontanarsene. La grande arte in questo soggetto dovea consister nel dipinger Mirra tanto più compassionevole, quanto più detestabile era il suo amore. Ed in fatti chi s' interessa per chi non indica la causa del suo rammarico?

» Certo io non ho pietà senza ch'io sappia
» La cagione del male, o chi si dolga.

Si potrebbe dire alla Mirra di Alfieri colla nutrice nell' Orbecche del Giraldi.

Il soggetto di Saul è circondato da difficoltà grandi per renderlo interessante, e non vi ha che la immaginazione drammatica, che situi le persone

le une riguardo alle altre in modo da interessare. O bisogna dipinger Saul un Re sotto l'anatema celeste, o David un eletto da Dio in sua vece, ed allora il protagonista non è che un reprobo giustamente punito; tutto ciò entrando nella economia cognita delle punizioni divine, non ha nulla di tragico, e di commovente, o se si vuol fare di Saul un Re infelice, minacciato dalla elevazione di David, abbandonato da' proprj figlj, fa d' uopo alterare il fondo istorico del soggetto, e incorrere nell'empietà di mostrar David un ribelle ambizioso.

Questo soggetto non può mai divenir tragico, che fissando l' interesse sopra David, e adoprando Saul come mezzo, che aumenta i pericoli della situazione del protagonista. Bisogna allora adoprare tutto l'ascendente della teocrazia, circondarne David, e fulminarne Saulle.

Alfieri senz' altro piano fisso, che quello di lumeggiare le affezioni ipocondriche di Saul, ha interessato per lui, ed ha rovinato tutti gli altri caratteri: Abner non serve a riparare a questa ruina. Questo è un personaggio secondario, che non ha altra luce, che quella che gli viene da Saul: sarebbe esecrabile se Saul lo fosse; noll può essere perchè Saul non lo è. Micol ondeggia tra lo sposo, e il padre: ma nè il padre, nè lo sposo l'accarezzano tanto da rendere interessante la sua posizio-

ne. Gionata è l'ombra del corpo di David, e non ne è che l'ombra. David è il più maltrattato di ogni altro: esso è poco legato all'azione: viene in scena per perdere fino la reputazione di bravo cantante, giacchè la sua arpa finisce col risvegliare le furie di Saul (1): egli piange con Micol: è divoto con Gionata: disserta di tattica con Abner: e fugge nel momento il più critico dell'azione senza che più nulla si sappia di lui.

Non essendosi bene impiegato l'ascendente teocratico, Achimelech è un personaggio necessariamente avvilito: ma oltre il non essersi bene impiegato, si è anche fatto di tutto per distruggerlo. Achimelech non viene in scena, che per udir delle empietà contro il sacerdozio, e ciò che è più singolare, queste empietà sono poste in una luce sì artifiziosa, che taluno potrebbe per avventura perdonarle a Saulle in vece di rimproverargliele. Racine si è ben guardato di opporre a Gioad un nemico del sacerdozio. Il suo Mathan contrasta, e non distrugge l'ascendente teocratico del Sacerdote del vero Dio.

Quando anche un autore drammatico potesse dispensarsi da inventare situazioni, egli non lo po-

(1) La subita esaltazione della collera di Saul in questo incontro, è, non v'ha dubbio, tratta dalle sacre pagine: ma questo non basta a giustificare una situazione male adoprata: bisognava innestar meglio all'azione questo incidente, se si volea che l'interesse, anzichè esserne distrutto ne fosse viepiù aumentato.

trebbe mai dal render teatrali quelle che dà il soggetto, e ch' egli impiega come parte di azione; che se screditando il primo artifizio non sapesse bene maneggiare il secondo, egli mostrerebbe o di screditare ciò che non può possedere, o di esser tanto preoccupato dalla idea di dar tutto al dialogo, da aver perduto ogni più ovvio sentimento dell' effetto delle situazioni.

Una situazione, che dà il soggetto di Saulle è la riprova, che David offre della sua fedeltà, mostrando il lembo dalla veste reale da lui reciso in dosso al Re, mentre egli dormiva nella spelonca d' Engadda, e così mentre avea tutto il comodo di ucciderlo, se il volea. Alfieri ha portata questa situazione nel suo soggetto, ma avendo trascurata l' arte di innestare questo fatto all' azione, ne ha formato un episodio posticcio, e ridicolo.

La recisione di questo lembo è tanto antica nella tragedia di Alfieri, che David dee dire a Saul

. . . . . Sovvienti
» D'Engadda? Là dove tu me proscritto
» Barbaramente *perseguivi a morte*?

ma Saul si accorse allora che il lembo del suo manto era stato reciso? Se se ne accorse, ed annesse importanza a questo fatto, bisognava consegnarlo alla esposizione, e fissarvi sopra l' attenzione dello spettatore, per rendere poi interessante la comparsa del lembo nelle mani di David. Se

non se ne accorse, come può egli dopo sì lungo tempo menar buono a David tutto l'onore ch'egli si fa di aver presso di se questo lembo? Non potea chiunque altro averlo reciso nel suo guardaroba, e con una frode pietosa consegnato poi al giovine proscritto per reconciliarlo col suocero? E questa frode non dovea esser sospettata da Saul? Il Re avea egli sempre indosso il manto che lo cuopriva in Engadda, per identificare il lembo presentato da David? Si replicherà che David è un personaggio incapace di mentire, e che la credibilità, che gli si deve salva la situazione da tutti questi inverosimili. Tale è al certo nella verità istorica, ma non lo è nella verosimiglianza drammatica della tragedia, e Saulle, che è quello che dee credergli più d'ogn'altro per sostener l'effetto del lembo, è anzi quello che dal poeta è dipinto il meno disposto a prestargli fede.

Resta adunque alla tragedia il solo carattere di Saul colle agitazioni dello spirito maligno, che lo pervade, ma questo spirito maligno tanto è credibile, quanto è bene impiegato l'ascendente teocratico, che lo dirige. Quindi Saul in Alfieri non è che un pazzo sublime: i suoi lamenti, i suoi delirj hanno tutte le bellezze della lirica poesìa; ma trascurata la invenzione, che dovea porre tutto al suo luogo, fissar bene l'interesse, e tutto riportarvi, qual pregio drammatico hanno le bellezze poeti-

che, onde questa tragedia di Alfieri abonda sovra ogni altra? (1)

§. V.

Del numero de' personaggi nella Tragedia di Alfieri.

Sofocle, avendo a dipingere in azione le disgrazie di Filottete abbandonato dalla inumanità de' Greci nella isola deserta di Lemno, e le astuzie di Ulisse per ottenerne le frecce di Ercole, avea il mezzo di fare una tragedia con due soli personaggi; pure egli vi ammesse un Neoptolemo, un coro senza di cui non vi era tragedia, un mercante, o nuncio, e una Divinità per lo scioglimento. Se si avesse a porre in azione l'avventura di Robinson Crusoe abbandonato in un isola deserta alla imboccatura dell'Oronoquo, converrebbe fare una tra-

(1) Nel Bruto Primo avvi manifesta duplicità di azione. Al principio della tragedia tutto l'interesse è volto al buon'esito de' mezzi, che vengono da Bruto e da Collatino impiegati per la espulsione de' Tarquinj: in seguito cambia d'oggetto, e consiste tutto nel vedere se attesa la congiura de' figli di Bruto vincerà nel cuore l'amor della patria, o quello di Padre. Questa tragedia comprende una serie di avvenimenti, che secondo il già detto discreto calcolo, richiedono il periodo di un'anno per supporli accaduti con verosimiglianza, giacchè l'azione comincia dalla morte di Lucrezia, e termina col supplizio de' figli di Bruto. Con tuttociò, se ben se ne esamini ogni sua parte, si resterà sorpresi come da un sì ricco fondo d'istoria Alfieri abbia tratto pochissimo interesse per la tragedia, e che il dialogo non abbia quasi giammai un bene urgente motivo nell'azione.

gedia, di un soliloquio, a costo d'impiegare come attore il suo pappagallo (1).

Ma la scarsezza dei personaggi, quando è voluta dal soggetto, non fa sentire il vuoto che essa produce, giacchè questa mancanza è anzi in soggetti simili, come nel Filottete un mezzo principal d'interesse. Questo vuoto può solo sentirsi in quei soggetti, che di natura loro ammettono un numero grande di personaggi. Chi soffrirebbe nella Ifigenia in Aulide in mezzo a un campo di guerrieri, e de' primi eroi della Grecia di non sentir parlare che la vittima, e il sacerdote che dee immolarla?

Il piano dramatico di Alfieri tendendo a ridurre ogni mezzo di azione al solo soggetto, e la unità alla nullità, piano più speculativo, che teatrale, lo ha necessariamente portato a non porre sulla Scena altri personaggi che quelli, che il nudo soggetto chiedea. Non ha dubbio, che nel rigor metafisico della regola ogni personaggio, che non agisce immediatamente nel soggetto è episodico, e strettamente parlando non necessario. Ma la unità dell'azione, vuolsi ripetere, non è una unità intellettuale, ma una unità sentimentale, e dove un

(1) Dopochè Rousseau ha tanto encomiato questo Romanzo non sembra disdicevole il citarlo in un' accademica dissertazione. Tutti sanno che Daniele di Foe lo trasse dal vero, e vi dipinse la sventura dello Scozzese Selkirk abbandonato dal barbaro Capitano Roggers nella isola deserta di Jean Fernandez. *Parv. Recherch. sur les Americains.*

personaggio non devii l'interesse dall'azione primarie, ma vi cooperi benchè in una maniera subalterna, non potrà dirsi episodico mai; e se l'orgoglio metafisico lo rigetta, i bisogni del core, e il segreto d'interessare lo rivendicheranno altamente all'arte, e al teatro.

Se si volesse portare il rigor metafisico della regola fin dove la speculazione può trarlo, bisognerebbe ridurre i personaggi del dramma a quelli soltanto che producono l'azion finale del soggetto. In Filippo basterebbero questo Re, Isabella, Carlo: in Polinice, i due fratelli: in Virginia, Appio, Virginio, e la figlia; in Oreste, il Protagonista, Egisto, e Clitennestra, e così del restante. Ma l'azion finalè non è la sola, che entrar debba in un piano drammatico, almenochè non si voglia ridurre la tragedia a una voce che grida nel deserto. Vi ha l'azione continua, che è l'urto delle cause, e degli ostacoli, che spingono, e ritardano lo scioglimento, e dall'arte di ben combinare questa azione continua, che Alfieri non ha voluto conoscere, dipende quella d'interessare.

Or se l'azione finale non esige che i personaggi, che il soggetto rigorosamente dà l'azione continua vuole altri personaggi che s'impiegano come mezzi ad accelerare, e a sospendere il fin del soggetto. Nei teatri ove la immaginazione non fu regolata dal verosimile, il numero de'personaggi di-

venne eccessivo. Nella Cleopatra di Shakespeare se ne contano fino a trenta. Donna Urraca nel Cid, Aricia in Fedra servono di diversione più che di mezzo all' andamento dell' azion principale. Ma se la immaginazione per volere interessar troppo ha qualche volta nociuto all'interesse, non bisogna atterrar l'uso per distrugger l'abuso, e far la guerra ai mezzi d' invenzione, perchè qualche volta si è troppo inventato.

I personaggi subalterni se non servono come mezzi per operar dei contrasti nelle passioni che accelerano lo scioglimento, servono per condurre con maggior verosimiglianza le situazioni de' personaggi principali, onde nascono questi contrasti: servono in certo modo come di cimento alle diverse parti dell' azione continua, senza di che non potrebbe mai esser ben fabbricata dalla imaginazione la più amica del verosimile, rendono più naturale la sceneggiatura, e crescon motivi al movimento de' personaggi primarj.

Alfieri, che ha pure impiegato talvolta personaggi episodici come Perez, e Leonardo in Filippo, Argia in Antigone, e Pereo in Mirra, ha portato in modo inesorabile la falce della riforma sopra ogni razza di personaggi subalterni. Certochè se alcun piano drammatico potea render inutili i confidenti, le seguaci, i cortigiani, quello di Alfieri ne era solo capace. Avendone bandito ogni mezzo

di azione tutto avendo accordato all' eloquio de' suoi personaggi, egli li avea posti in uno stato d' immobilità tale, che rendea inutile ogni estrinseca relazione. La forza della parola, di cui egli era sì geloso non permetteva altronde, che si facessero parlare nella sua tragedia, che quelli, cui supponevansi altezza, e caldezza di animo.

L' abuso dei personaggi confidenziali avea fatto degenerare talvolta la tragedia francese in una commedia nobilmente scritta. I Greci aveano incaricati i loro nuncj, le loro nutrici di racconti importanti. Ma il sagace discernimento di Voltaire, e il tatto squisito, ch' egli portava su tutte le finezze dell' arte lo impegnarono a dilungarsi dall' abuso della scena francese, e dal pericolo della greca. Vuolsi pur convenire che egli abbia in qualche parte largheggiato in ammettere simili personaggi. Ma la ricchezza, e la verosimiglianza d'invenzione, che rendono tanto sicuro l'effetto delle sue tragedie doveano far usar grazia a questo compenso, e l' esempio di un sì grande maestro dell' arte dovea persuadere a chi cerca nella imitazione teatrale la commozione del cuore, e non i piani speculativi, che l' uso di questi personaggi, mezzo basso per l'orgoglio metafisico che aspira alla perfezione, era mezzo drammatico per gli animi moderati, che cercano il piacere annesso alle arti di imitazione

Non ostante l'apparente comunanza della riforma de' personaggi confidenziali co' piani drammatici di Alfieri, non ostante che alcuni spiriti difficili per tutto ciò, che è nella natura, e indulgentissimi per tutto quel che sembra ridurla a una regolarità matematica, abbiano encomiato sì fatta riforma, come il capo d'opera della drammatica perfezione, non ravvisando che in questo aspetto, come in molti altri la tragedia di Alfieri ha l'aria di una donna investita di tutto l'orgoglio della sua nascita, che sembra temere di avvilirsi gettando uno sguardo sopra persone di un rango inferiore, non ostante tutto questo, oltre il difetto essenziale annesso a questa riforma, che è quello di rendere impraticabili tutti i mezzi d'invenzione, e di ridurre la tragedia a un colloquio, ella ne ha de' non meno essenziali ne' piani stessi drammatici di Alfieri, che l'ha con tanta compiacenza introdotta. Questi difetti sono la oscurità, cui essa necessitò alcune parti importanti della tragedia, la perdita di alcuni di quei medesimi pochi mezzi d'interesse, che sono restati al dramma di Alfieri la costante inverosimiglianza della sceneggiatura.

La esposizione è una delle essenziali parti della tragedia; essa dee fissare l'attenzione dello spettatore al luogo della scena, e al soggetto:

» Que de ses premiers vers l'action preparée
» Sans peine du sujet applanisse l'entrée.

la naturalezza, e la chiarezza ne sono perciò i requisiti indispensabili. Nella parte espositiva del dramma, che è nell'azione in quanto è necessaria allo spettatore, bisogna necessariamente presentare i personaggi senza situazione. Sia perchè è raro di trovare un soggetto, in cui l'antefatto è sì recente, o sì grande da innestarlo all'azione: sia perchè ponendo il personaggio in una situazione relativa al soggetto è estremamente difficile, che il suo dialogo possa piegarsi a percorrere le parti tutte dell'antefatto con chiarezza, e con verosimiglianza; la vera posizione del personaggio, che espone è relativa a chi dee ascoltarlo, e non al soggetto. Bisogna in tal caso, che la invenzione trovi un partito di mezzo per non voltar troppo il personaggio o al soggetto, o agli spettatori; questo partito mezzano è l'uso de personaggi subalterni. Ogni produzione sia dell'arte, sia della natura ha le sue superfluità in faccia allo spirito speculativo; ma queste superfluità son mezzi di abbellimento, per chi sà sentirne le convenienze col resto dell'opera. Fatto è che le più belle esposizioni del teatro francese, quelle della morte di Pompeo, di Otone, di Bajazet, di Zaira son eseguite tutte coll'ajuto di personaggi subalterni; ed io domanderò ai Signori della riforma, se le bellezze di queste espo-

sizioni avranno la forza di scampare all' anatema, sotto cui essi han posti i confidenti, e i seguaci.

Il bello nelle arti imitative non depende dal superare delle difficoltà, ma dall' emozioni ch' esse si propongono di risvegliare. Alfieri si è circondato di difficoltà, e si è applaudito di averle superate; ma era pur necessario persuadersi che una difficoltà superata non interessa che nei ballerini di corda; in oltre queste difficoltà non vengono mai superate senza pregiudicare allo scopo vero dell' arte. Le esposizioni, per esempio, di Alfieri, se si prescinda da quelle tragedie, nelle quali sono esse fatte da personaggi primarj sì, ma aventi tra loro una situazione confidenziale, come in Timoleone, e nella Congiura de' Pazzi, o non si tratti di antefatto innestato all' azione, come nel Bruto primo, o di soggetti per se stessi già noti, queste esposizioni peccano, generalmente parlando, o d' inverosimiglianza, o d' oscurità. Peccano d' inverosimiglianza, allorchè egli si serve de' monologhi come in Filippo, in Antigone, in Agamennone, in Oreste, in Merope, in Saul, in Sofonisba: peccano di oscurità, quando il personaggio primario è in situazione col soggetto, e specialmente quando l'antefatto non è abbastanza cognito, perchè pochi tratti servano per ridurlo alla memoria dello spettatore. In Rosmunda, e in Maria Stuarda questo difetto di oscurità nella esposizione si fa vistosamen-

te sentire: non vi è avvertita neppur quella regola essenziale del dramma, che niun personaggio venga in scena senza esser prima ben annunziato, e ben conosciuto: Amachilde è sposo di Rosmunda, ma ciò non si sa che incidentemente, e da lui medesimo dopo che è già venuto in scena, ed ha molto parlato. Ormundo comparisce senza che se ne sappia il nome, non che se egli è un ambasciatore della Regina Elisabetta. Lamorre non è conosciuto a nome, e come prete protestante, che nel decorso della tragedia.

La riforma de' personaggi subalterni toglie il mezzo di bene sviluppare i caratteri, parte di azione, in cui Alfieri è stato sì geloso di primeggiare. Non è sempre lecito ai personaggi primarj di svilupparsi tutti intieri, almeno in tutti i versi co' personaggi, co' quali hanno una situazione dal soggetto. I personaggi subalterni servono allora a render verosimili quegli sfoghi, ne' quali gli Eroi del dramma aprono il loro cuore, e che tanto contribuiscono al teatrale interesse. Senza le confidenze che Fedra fa a Oenone, Radamisto a Jerone, Orosmano a Corasmino, questi personaggi sarebbero sì interessanti, e sì ben maneggiati, come il sono?

Ma il capitale difetto, che è annesso all'esilio indefinito de' personaggi subalterni nella tragedia è la inverosimiglianza dello sceneggiamento, e quel-

la ancor più vistosa di porre in bocca di alcuni personaggi ciò che assolutamente al lor carattere disconviene. Quindi la frequenza di questa inverosimiglianza nelle tragedie di Alfieri: quindi la venuta, e la partenza dei personaggi mal motivata, lo che troppo in lungo trarrebbe il dimostrare partitamente: quindi la inverosimiglianza di veder giungere un Argia giovine sposa, e bella, sola avventurarsi a traversare di notte un campo di nemici, le vigili custodie delle porte, e della reggia di Tebe, cosicchè dire se le potrebbe

» Nè tu, sendo fanciulla adorna, e bella,
» In sul primo fiorir degl' anni tuoi,
» Pensi quel che si sia l' andar soletta
» Per questi boschi in le nemiche squadre
» U' qualch' altro ladron trovar potresti,
» Il qual dell' onor tuo potria privarti,
» Ovver legata al vincitor menarte,
» Che certamente ti faria morire.

Quindi la inverosimiglianza, che essendo Antigone tratta avanti Creonte dalle sue guardie, niuno annunzj la cagione del suo arresto; e che in Maria Stuarda un ambasciatore d' Inghilterra entri liberamente senza essere o annunziato, o preceduto ne' quartieri della Regina, e che in Bruto secondo, in Ottavia, in Agide, un Antonio, un Seneca, un Anfare sieno impiegati a portare le ambasciate da un personaggio all'altro, e che una Sofonisba vada sola aggirandosi nel campo roma-

no da una tenda all' altra, e che in Virginia delle donne Romane nel tempo della lor più rigida schiavitù, e del più severo costume si trattengano a parlare tranquillamente nella piazza pubblica, per far dire dalla madre alla figlia che il suo amante

. . . . . Oggi, s'ei t'ama,
» Forse alcun dolce ai tanti amari tuoi
» Mescer potrà,
» Che il padre . . . . . .
. . . . . Scrive
» Dal campo, e affretta le tue nozze ei stesso.

Quindi l' inverosimile di vedere in Merope, come il solo Polidoro dopo un giorno di tempo, e nelle tenebre della notte sopra una pubblica via che conduce a Messene trova il cinto prezioso che avea indosso Egisto, e che lasciò intriso nel sangue dell' incognito da lui ucciso, mentre tanti altri poteano prima di lui aver raccolta cosa di tal valore, e l' inverosimile ancor più mostruoso, che quel Polidoro istesso che l' ultimo esser dovea a creder la morte del giovane Cresfonte, che dovea prima da uom savio sincerarsi del vero, e che nella peggiore ipotesi dovea almeno per riguardo a Merope differire di annunziarle la morte di un figlio, di cui in ultimo era egli il sol debitore, sia appunto quello che a lei annunzia tal morte; quindi il vedersi un Egisto accusato di omicidio, e destina-

to al supplizio lasciato liberamente vagare nella reggia senza custode: quindi una madre, e una moglie di Agide, che a lor posta liberamente entrano nella carcere di stato, ove egli è gelosamente custodito: quindi l'udirsi arrogantemente piatire le figlie colle madri, ed entrare in discussioni, che al rispetto filiale, e alla decenza materna disconvengono, dicendo Giocasta alla figlia

. . . . . e a te pur vita
» L'incesto diè . . . . . .

e la figlia rinfacciandole dal suo canto

. . . . . Edippo, è nome
» Tal, che a disfar suoi figlj per se basta;
» Noi, figlj rei già dal materno fianco;
» Noi, dannati gran tempo anzi che nati . . . .

e l'udirsi Elettra rimproverare alla madre le infedeltà contro Agamennone commesse

. . . . . Avessi
» Penetrato il tuo core io sola almeno!
» Ma, nol sai tu, che di chi regna ai moti
» Veglian maligni, intensi, invidi quanti
» Gli stan più in atto riverente intorno?
» Ormai tu sola il mormorar del volgo
» Non odi, e credi, che ad ogni uom nascoso
» Sia ciò che mal nascondi, e che a te sola
» Dir non si ardisce — Amor ti acceca.

ed indi

. . . . . ma il Signor tuo
» Mio genitor tradito esser non merta,
» Ne il soffrirà.

e ciò che è ancor più scandaloso il sentir Cliten-

nestra confessare le sue fiamme per Egisto alla figlia, dirle di desiderare che Agamennone più non viva, che Egisto sarebbe buon patrigno, se Agamennone più non vivesse; concepire, ed accennarle il timore che ella abbia svelate al padre le sue infedeltà e gli amori suoi.

Quindi la frequenza grandissima de' monologhi, su quali non tutti ammetter vorranno l'apologia, che Alfieri ne ha fatta trovandosene, fino in sette in Oreste. Quindi quelle frequenti apostrofi alle tenebre, alla notte, alle mura, alle ombre, a se stessi. Apostrofi simili son tollerabili in una situazione violenta, ma sempre brevissime; si sa che la imaginazione alterata si attacca a tutto, e si riconosce al disordine delle idee il delirio della passione. L' apostrofe di Orosmano nella situazione di animo in cui si trova è tragica in sommo grado.

. . . . . O nuit! nuit effroyable!
» Peux tu prêter ton voile à des pareils forfaits?
» Zaire! l'infidele! . . . Après tant de bienfaits!

Ma che Isabella, che Elettra, che Merope, le quali sono da tanto tempo nella situazione di animo, in cui il Poeta le presenta si rivolgano l'una alle passioni che l'agitano, l'altra alla notte, l'altra a se stessa, e al suo defonto marito; che Argia in un momento, in cui ha tutto l'impegno di non scuoprirsi si dica a alta voce, che ella è in Tebe, e

che lasciò spedato per via il suo fedel Menete: che Carlo il quale aspetta un abboccamento colla donna, ch' egli ama faccia delle allusioni sul bujo della notte, che lo circonda dicendo

» Tenebre, o voi del chiaro di più assai
» Convenienti a questa orribil Reggia.

Che Egisto tutto lieto di aver finalmente indotto Clitennestra a uccidere il marito, avendo tutto l' interesse a tacersi, perchè alcuno non venga a frastornare il colpo, dica liricamente

» Esci Tieste dal profondo Averno,

e continui l'apostrofe per tredici versi fino a soggiungere

» Meco l' orecchio attentamente porgi, ec.

Che David dopo un lungo viaggio, e penoso fatto sulle rupi della Palestina abbia la voglia d' intimare allá notte che se ne parta

» Notte, su tosto all' almo sole il campo
» Cedi ec.

Che Rosmunda dopo una salma d' ingiurie proferite contro Almachilde, dopo aver convenuto che partita Romilda, e restata col marito infedele

» Libero al dir m'è alfin concesso il campo.

resti pur sempre sola sulla scena per indirizzare il discorso alla *gelosa rabbia*, al *superbo sdegno*, ai *misti affetti*, e congedandoli tutti chiami indietro la vendetta

. . . . . Tu sola
» Riedi o vendetta; riedi, e me riempi
» *Tutta di tutto* il Nume tuo. S'io sempre
» Per prima, e sola Deità mia t'ebbi.

tutte queste cose che potrebbero avere il lor posto nel melodramma, repugnano alla indole della tragedia, ove si richiede più verità, e dove, conforme è stato già avvertito, per poco buon senso che si abbia ognun si accorge che non sono i personaggi che parlano, ma che è il Poeta, il quale mette nella lor bocca delle figure rettoriche. In una parola senza torre in nulla al rispetto dovuto al genio di Alfieri, ma pel solo bene dell'arte, ognuno si persuaderà, che i personaggi subalterni sono nella natura delle cose, e in quella della imitazion teatrale; ma che persone le quali parlano sole senza necessità, che partono, e vengono senza motivo, che dimenticano ne' loro discorsi la convenienza della lor posizione, non esistono che allo spedal de' dementi (1).

(1) Indizio sicuro, che Alfieri diminuendo il numero de' personaggi cercava lo straordinario, e non l'effetto drammatico è la sua teoria *de' personaggi invisibili*. Egli ci promette seriamente che questa nuova teoria ben maneggiata avrebbe potuto servir molto all'effetto teatrale. *Op. Vol. 5. pag.* 325. Ma egli giudicava di questo effetto dalla sua camera, e su quel che da lui chiamasi *semplice dato dell' arte*, *ibid. pag.* 329.

§. VI.

De' caratteri nella Tragedia di Alfieri.

I caratteri nella tragedia sono la inclinazione dominante delle passioni del personaggio, e la suscettibilità di queste passioni a mostrarsi in ogni incontro in un grado elevato. Le passioni sono l'opera della natura, e non dell' arte: quindi la pittura de' caratteri, che è in un tempo la più ricca, e la più difficile parte della imitazione teatrale, esige per il lato dell' interesse una imaginazione viva, e un sentimento squisito dell' effetto de' mezzi drammatici.

In vano col pretesto di correr dietro al perfetto, e al grande si presenterebbe ne' caratteri l' ideale, e il gigantesco. Niuno s' interesserà mai per gl' enti di ragione, e per i giganti. Pochi hanno posto mente a un requisito di circostanza, che i caratteri qualche volta debbono avere per esser drammatici. Il gioco della illusione che consiste nel trasportarsi, che lo spettator fa nell' attore, e che è la base dell' interesse, si sostiene sempre sopra una certa somiglianza di sentimenti, che dee esistere tra le persone che ascoltano, e i personaggi che agiscono, tanto che il modo di sentire del personaggio drammatico, non solo non dee di troppo dilungarsi dalla maniera naturale,

con cui gli uomini tutti sentono, ma nemmeno dalla maniera, con cui sente il pubblico, a cui questo personaggio dee essere presentato. Allorchè Lemierre dette il suo Guglielmo Tell, il pubblico mostrò di esser pochissimo commosso da questa tragedia. Il liberator della Svizzera parlava, ed agiva in un modo che troppo scostavasi dalle idee ricevute nel pubblico, cui veniva presentato.

Questi sono i limiti, che il carattere drammatico non dee trasgredire a costo di diventare, o incredibile, o indifferente. Ma non basta che un carattere non trasgredisca questi limiti; esso dee avere la qualità propria a renderlo interessante con sicurezza; non basta che egli troppo non si discosti dallo spettatore, è necessario ch' ei vi si appressi in modo da rendersi padrone del core di chi dee partecipare le sue buone, o ree vicende. Per questo oggetto in vano si porrebbero sulla scena dei caratteri meramente grandi, e straordinarj. Se ne incontrano nella storia, come ne' romanzi; la scena vuole caratteri capaci di risvegliare la compassione, ed il terrore; or nè il terrore, nè la compassione potranno mai eccitarsi, senza aver prima reso il personaggio destinato all' effetto tragico, al sommo amabile allo spettatore. Ninno s'interessa alle grandi azioni e alle disgrazie di chi non si ama; e nel caso che la disgrazia sia tale da commuovere, essa ecciterà l'orrore, ma il terrore non

mai. Sofocle vuole egli lacerar l' animo degli spettatori all' aspetto di Edipo, che si è colle proprie mani acciecato? Egli lo dipinge prima buon marito, figlio amorevole, tenero padre; quindi il grand' effetto teatrale della peripezia, allorchè scuopresi figlio della moglie, uccisore del padre, fratello dei figlj. Quindi il supremo grado dell' interesse drammatico al suo comparir sulla scena grondante di sangue, privo della luce del giorno, brancolando, e chiedendo di toccare almeno le figlie sue, quelle figlie che egli avea alimentate colle sue mani, e che lascia adesso indifese, ed esposte ai pericoli, e alle avversità. Ecco la tragedia senza correre a cercarla ne' delirj di una metafisica orgogliosa, e nelle discussioni di una mensognera politica.

Per rendere amabile, e perciò interessante il personaggio, la sua passione non dee avere una tensione continua verso il fin del soggetto; ma dee svilupparsi talvolta in quel verso che può farlo amare allo spettatore, altrimenti tutte le disgrazie, che gli sopravvengono, si attribuirebbero alla inflessibilità del suo carattere, e niuno più s' interesserebbe per lui. Se Oreste per esempio non parlasse che della vendetta, che egli vuol prendere della strage paterna contro Egisto, se gli oggetti tutti, che gli si presentano non fossero da lui veduti, che in questa direzione della sua passione, che diverreb-

be Oreste? la vendetta personalizzata. Ora un vendicativo, che non è altro che tale, sieno pur legittimi i motivi, che egli ha di vendicarsi, non è un personaggio interessante: ma se Oreste s'intenerisce talvolta, se mostra che il suo cuore è accessibile ai dolci sentimenti della natura umana, allora la sua vendetta si crede l'effetto di un gran motivo, e non del suo carattere, allora la sua posizione diviene interessante, allora le sue disgrazie son quelle delli spettatori.

In questa veduta gl'incidenti, le situazioni servendo a sviluppar bene le passioni del personaggio, servono al miglior maneggio dei caratteri. Eschilo ha fatto nel suo Prometeo una tragedia di un solo carattere; ma per svilupparlo, e renderlo interessante, lo ha circondato di mille esseri allegorici, che vengono a farlo parlare dalla rupe, ove la collera di Giove lo ha incatenato.

Lungo, e giusto rimprovero è stato fatto ai molti caratteri della scena francese, di non aver sufficiente elevatezza tragica, e di essere spesso troppo a livello dello spettatore nel lor modo di sentire. L'Achille di Racine è stato tacciato di esser Gallo, e non Greco. Questo rimprovero non può sempre sostenersi contro l'Autore di Fedra, e di Atalia, e molto meno contro l'Autore di Giuno Bruto, della morte di Cesare, di Oreste, e di Merope. Sembra talvolta a un critico, che giudica

col rigore delle regole di ravvisare ne' caratteri de' personaggi della tragedia de' francesi il suono civile, e complimentoso delle loro conversazioni; quando questo forse non è che il termine medio, che l' Autore ha dovuto osservare tra l' altezza del suo soggetto, e il modo di sentire, e veder le cose del pubblico, per cui scriveva. Ora il pubblico non dee essere in vero adulato, ma non vuolsi neppure disprezzar troppo. Si dee molto concedere all' ascendente del genio destinato a formare il gusto del pubblico, ma col pretesto di un genio elevato, non si ha da pretendere di portare la tragedia sulle nuvole, e di dare il cannocchiale acromatico per ravvisarla; tutto nelle arti imitative, come nella natura dee farsi per gradi, altrimenti si corre rischio di porre la tragedia allato di quei dogmi politici, che si dicono fatti per le generazioni avvenire (1).

Metastasio ha per esempio caratteri drammatici, sublimi in un tempo, e interessanti, avuto riguardo al genere di componimento, in cui si incontrano. Il suo Regolo, il suo Timante, il suo Tito, il suo Temistocle sono modelli di tragica

(1) Lopez de Vega era solito dire, che per piacere racchiudeva i precetti dell'arte sotto la chiave, aggiungendo secondochè Voltaire ha tradotto

» J'ecris en insensé, mais j'ecris pour de fous.

questo è l'estremo contrario.

perfezione. Pur se si odano codesti ammiratori della grandezza indefinita della tragedia; i caratteri di Metastasio non son sublimi, perchè non si arrampicano sulle alture di una sublimità intellettuale.

Alfieri ha già assegnati da se stesso i pregj dei caratteri da lui introdotti nella sua tragedia. Grandezza, e originalità. Non resta a noi che il disgustoso incarico di esaminare, come questi suoi caratteri grandi in vero, e sublimi non son sempre drammatici, e nel loro maneggio è qualche volta trascurato ciò, che dee renderli interessanti.

Un uomo che avea dichiarata la guerra a tutti i mezzi d' invenzione, che avea preteso di ridurre la unità dell' azione alla nudità del soggetto, che avea banditi incidenti, e situazioni, e ne' personaggi subalterni fino i mezzi i più naturali, che servono a meglio sviluppare i caratteri, dovea necessariamente dar loro una piega coerente a questo rigido piano di riforma. Altezza proporzionale a quella del soggetto: tensione continua verso l'azion finale del soggetto. Scendere da quell'altezza era un degradare la dignità del carattere: declinare dalla linea retta, che il carattere avea verso l'azione finale, era un derogare alla gran legge della unità.

Questo sistema nel maneggio de'caratteri poteva adottarsi in quelli de'personaggi odiosi, che ser-

vono ai mezzi, e non all' effetto. Quindi Alfieri primeggia nella pittura di questi caratteri. Il suo Filippo, il suo Creonte: il suo Egisto, il suo Cosimo, sono dipinti col pennello di Tacito. In questi caratteri Alfieri è sul suo terreno.

Ma ne' personaggi, che debbon servire all' effetto Alfieri trascura tutto quello, che è più atto a produrlo. Questi personaggi hanno de' tratti grandi, e sublimi: impongono qualche volta, ma raramente commuovono. Avvi nel loro carattere una certa rigidità, una tal tinta d' orgoglio, una tale tendenza all' esagerato, e vuolsi anche dirlo una tale causticità, che non gli fa in nulla amare, e questo o tutto toglie, o molto scema all' interesse, che si dee prendere alle loro sventure.

Qual personaggio più atto a interessare di Carlo nel Filippo? Vedetelo in Alfieri. I suoi lamenti son tratti satirici, il suo dolore versa più fiele, che lacrime: il sentimento della sua dignità degenera in superbia; quello della sua innocenza, in misantropia: le doglianze delle ingiustizie paterne si cambiano in odio, e rancore; il suo coraggio è inflessibilità. Le prime linee del carattere odioso di Filippo sono tracciate da Carlo

. . . . . Ah tu non sai
» Qual padre io m' abbia, e voglia il Ciel che sempre
» Lo ignori tu.
. . . . . crudo

» Più d'ogni crudo, che d'intorno egli abbia,
» Filippo è quei che m' odia, egli dà norma
» Alla servil sua turba: ei d'esser padre,
» Se pure il sa, si adira. . . .

Tacciato di perfidia dal padre egli ritorce causticamente l'accusa

. . . . . Ove l'appresi?
» Nato in tua Reggia . . . . . .

Sgridato del poco buon garbo, con cui dà ragione di sua condotta

» Ragion? tu m'odi: ecco il delitto mio.
» Sete hai di sangue: ecco la mia discolpa.
» Sei dispotico Re: questo è il tuo dritto.

ed indi

. . . . . Risposta sola
» Di Re tiranno è questa.
. . . . . forse oggi
» A incrudelir cominci tu soltanto?
» Il tuo regnar giorno per giorno in note
» Atre di sangue è scritto.

Nel quinto atto taccia il padre di crudo, di Re tiranno, d'iniquo, d'empio Re, di vile.

Giunti alla catastrofe si è a dir vero inorriditi in vedere un padre, che presenta al figlio la scelta del mezzo onde si uccida. Ma il terrore non entra in conto alcuno in questo sentimento, perchè il modo, con cui Carlo ha più provocata, che aspettata la sua disgrazia, l'odio suo verso il padre, la sua inflessibilità in non voler mai tentare

di disarmare il suo sdegno colla preghiera, tutto fa ravvisare in esso più un imprudente, che un infelice. Ma la divisa del carattere di Carlo era in Alfieri.

» Morte non è, che ad avvilir me basti.

e l'Autore avrebbe creduto di avvilirlo, se l'avesse pur una volta mostrato giovine umano, e buon figlio. S.t Real, e Campistron hanno nel soggetto istesso indotto Carlo a piegarsi una volta ai piedi del padre, e scongiurarlo a ridonarli il suo amore. Questa docilità nel carattere di Carlo, che Alfieri avrebbe creduto viltà è di un effetto tragico al sommo. La morte sua lacera gl' animi delli spettatori, e Filippo è il più esecrabile mostro, che la natura umana abbia prodotto (1).

Voltaire ha immaginato il suo Oreste, quale appunto richiedeasi per produrre il più grande effetto teatrale, e per richiamare sopra di lui, e sulla catastrofe il più vivo interesse.

» Quoi! verrai-je toujours ta grande ame egarée
» Souffrir tous les tourments des descendants d'Atrée;
» De l'attendrissement passer à la fureur?

gli dice Pilade sviluppandone il carattere, e tale Voltaire lo ha conservato, fuor che al quarto at-

(1) Campistron trattò il soggetto di Don Carlos nel suo Andronico usando nomi accattati e mentiti. Malgrado questo artifizio la rappresentanza della tragedia fu per lungo tempo proibita ne' Paesi Bassi Spagnuoli. *Du Bos. Reflex. critiq. sur la Pòesie & la Peint. vol. I. pag.* 149.

to, ove sembra dimenticare se stesso: egli vacilla, egli teme, e non è più Oreste.

In Alfieri questo personaggio ha tutta la forza, e la grandezza del suo progetto, ma questa forza, e questa grandezza toccano allo sforzo, e alla esagerazione; nulla è fatto perchè interessi. Il suo coraggio è imprudenza; il suo furore è pazzia. Egli freme dalla prima scena fino all' ultima; da capo a piedi è vendetta, e nulla più. Eravi una situazione in cui Oreste potea, e dovea intenerirsi: al primo sguardo che egli getta sulla tomba del padre: chi provò mai l' amore filiale dica, se il primo sentimento, che si prova all' aspetto del luogo che racchiude le ceneri dell' Autore de' nostri giorni, non è tenerezza, e dolore. Perchè anche in questo incontro sì suscettibile del patetico della tragedia Alfieri ha voluto dare al carattere del suo Oreste una tensione verso il fin del soggetto? Non era egli già disposto alla vendetta? Perchè esasperare questo sentimento, anche quando era il meno opportuno? Perchè quando una lacrima di dolore versata da un figlio sulla tomba del padre, potea render questo figlio sì interessante, farlo fremer di rabbia: farli offrire alla ombra paterna un banchetto di sangue: dipingerlo irrigidito, furente, ed agitato da una visione resa inverosimile dalle circostanze, e dalle disposizioni del di lui animo? Le visioni di Amleto, e di

Macbet non vengono sì improvise, come quelle dell' Oreste di Alfieri.

All' incontro in Voltaire, Oreste in questa situazione, senza fremere, senza aver visioni, senza agitarsi come un' energumeno, quanto interesse risveglia? Allorchè Pammene li dice

» Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
» Est celui de mon Roi, du grand Agamemnon.

Egli soggiunge con la più tenera emozione

» Ah! c'en est trop: le Ciel epuise mon courage.

E Pilade porta il più alto grado di patetico dicendogli

» Derobe lui les pleurs qui baignent ton visage.

Merope ode che il suo figlio non trovasi, e che rammingo va errando per la Grecia: quale incontro per sviluppare tutto il patetico dell' amore materno, e render una madre interessante al massimo grado! Quindi questa circostanza non fu trascurata da Voltaire, quel grande conoscitore delle più segrete molle dell' interesse drammatico, e se ne valse per lumeggiare viemaggiormente l' amor materno della sua Merope. Chi non piange in udire una madre desolata pronunciar quelle parole

. . . . . Egisthe est de son âge.
Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté
Il souffre le mepris qui suit la pauvreté.

Il patetico di questo pezzo dipende principalmente dal non esservi nel cuor di Merope, che un sentimento doloroso, ed unico, quello dello stato rammingo del figlio, della sua povertà, e delle miserie, che la seguono; lo che fa un così bel contrasto colla sua nascita. In Alfieri Merope non si duole del solo stato infelice del figlio povero ma dell'orgoglio ancora con cui i grandi a suo credere, rigettano gl' infelici

» Or lo vegg'io mendico andarsen solo,
» Inesperto in balìa di cieca sorte,
» Sotto misere spoglie, a scherno preso
» Dai grandi alteri, e di repulse infami
» Avvilito . . . . . .

Nell' effusione del core della Merope di Alfieri domina più il tratto satirico contro i potenti, che il dolore per la sorte del figlio. Se non vi fossero dei grandi sulla terra, Egisto sarebbe dunque soccorso. Ecco che in vece d' interessarsi per Egisto, e per la madre si prende avversione per i grandi. Ah! Non sono i tratti satirici, che formano il patetico della tragedia.

La morte di Cesare è un soggetto, che non può esser tragico, se non si renda al sommo interessante il carattere di Bruto. Tutti i personaggi in questa tragedia sono mezzi: l'effetto è in Bruto: quanto egli sarà più compassionato, più l'effetto della catastrofe sarà sicuro; Voltaire ha lavorata

la sua tragedia su questo piano: Bruto ammira Cesare: lo ama personalmente: gli è grato; ma nè l'ammirazione, nè l'amore, nè la gratitudine stanno in bilancia con quel che la patria esige da lui: il contrasto però è sensibile; quindi Bruto non si determina a uccider Cesare per un istinto feroce, che lo domini: il suo attaccamento per la patria è tanto più vivamente sentito, quanto più egli ama Cesare; ma ove non giunge questo contrasto, allorchè Bruto sa che il Dittatore è il padre suo? Egli interroga i congiurati sul partito, che ha da prendere; non corre incontro a questo partito: vi si lascia in certo modo strascinare dal giuramento, e dal dovere di cittadino: e ciò non ostante egli paga un tributo alla natura, dicendo ai congiurati

» Eh! bien à vos regards mon ame est devoilée;
» Lizez-y les horreurs dont elle est accablée.
» Je ne vous cele rien ce coeur s'est ebranlé,
» De mes stoïques yeux des larmes ont coulé.
» Après l'affreux serment que vous m'avez vu faire,
» Pret a servir l'etat; mais a tuer mon pere;
» Pleurant d'etre son fils, honteux de ses bienfaits;
» Admirant ses vertus, condamnant ses forfaits;
» Voyant en lui mon pere, un tyran, un grand homme;
» Entrainé par Cesar, et retenu par Rome,
» D'horreur, et de pitié mes esprits dechirés
» J'ai souhaité la mort, que vous lui preparez.

Alfieri avrebbe pensato di avvilire il suo Bruto, dando alle sue passioni altra direzione, che verso

il fine del soggetto. Ma questo fine è abbastanza odioso, perchè non si debba far comparire, in quanto a Bruto l'effetto di un naturale, che nulla sente i vincoli i più sacri del sangue. Così maneggiato questo carattere, non è eroico, ma insopportabile. E quale insopportabilità maggiore, che il sentir proferire al Bruto di Alfieri, allorchè egli ha saputo esser figlio di Cesare, quelle esecrande parole, scandalo della società, e della natura?

» Orribil macchia inaspettata io trovo
» Nel mio sangue: a lavarla io tutto il deggio
» Versar per Roma;

La grammatica istessa si è ricusata a esprimere con precisione questa bestemmia infernale, giacchè è impossibile di concepire come si lavi una macchia nel sangue versandolo. Orribil macchia la qualità di figlio? Si può esser figlj disgraziati rispetto al padre, e Bruto lo era. Ma inorridire, credersi infame per avere un padre, che vi ama? E quì che si può dir giustamente col Curiazio di Corneille

» Je rends graces aux dieux de n'etre pas Romain
» Pour conserver encore quelque reste d'humain.

Ma l'orrore, e lo sdegno contro questo medesimo Bruto aumentano, allorchè lanciandosi i congiurati per ferir Cesare, nè potendosi egli accostar per far il suo colpo, grida colla voce non di uomo, ma di furia

» . . . . . E ch'io sol ferir nol possa!

Che Bruto sacrifichi il padre alla patria: che unito ai congiurati nella curia di Pompeo vibri in esso il suo colpo, giacchè il timore che Antonio sopraggiungesse dovea impegnar tutti a far di tutto, e sollecitamente; ciò è nella verità istorica, e nella situazione de' personaggi. Ma che essendo altri addosso a Cesare, e pugnalandolo, Bruto gridi di voler ferire, per il solo piacer di ferire, questo è un orrore, di cui la natura umana non è stata capace mai, e che le scene non hanno ancor visto. Alfieri potè ben vantarsi con ragione, che i suoi personaggi non eran quelli, che i tragici prima di lui aveano ideati: i loro modelli eran presi nella natura: i suoi lo sono in una ferocia insensata, ch' egli spesso prende per l' eroismo della virtù (1).

Gettate un occhiata sui caratteri delle migliori tragedie di Alfieri; voi ci ravviserete sempre una tale affettazione di orgoglio, che impedisce assolu-

(1) Quale indecente barbarie è in quel dir di Rosmunda a Romilda?

. . . . . Se lui trafitto
» Te fatto avessi da' più vili schiavi
» Contaminare, indi svenar . . . !

Il consiglio che Raimondo, Salviati, e Guglielmo tengono alla fine del quarto atto della Congiura de' Pazzi è un vero consesso di tigri

. . . . . Freddo valor feroce,
» Man pronta e ferma, imperturbabil volto,
» Tacito labbro, e cor nel sangue avvezzo,
» Tal esser vuolsi a trucidar tiranni.

tamente, che per essi si prenda un vero interesse. Virginia eccede il carattere di una donna, non dovendo essere per interessare, che una figlia docile, una tenera amante, una vergine pudica; ella ha tutto l'orgoglio della sua nascita, parla da uomo di stato, rivaleggia in minacce con Icilio, parla sfacciatamente della libidine di Appio. Raimondo oltre essere un carattere immaginario fino al dire

» Deh? potess'io così, com'io rammento
» Di padre il nome, oggi obbliar quel d'uomo.

tratta il suo vecchio genitore, che non ha altro delitto che la prudenza, con un altura, e con un disprezzo da far fremere. L'istesso fà Emone con Creonte, Garzia con Cosimo, Timoleone colla madre: Antigone istessa parla talvolta un linguaggio sì dispettoso, che mal si soffre in bocca di una giovine donna, qualunque sia la sua situazione (1).

Le circostanze angustiose sono le più acconcie a sviluppare il carattere: in queste circostanze i personaggi di Alfieri non si affliggono mai; fremono sempre. Oreste alla vista della tomba del padre esclama, oh! rabbia: questo è il punto di riunione di tutti i caratteri suoi: Oh! rabbia esela-

(1) Raimondo ha così poca morale da dire al vecchio suo Padre
. . . . , ... Ogni tuo giorno
» Tu vivi a caso, e tu non opri a caso?

ma Carlo in udir la morte di Perez; Massinissa in udir che Sofonisba è destinata al trionfo; Garzia in udir che Giulia è arrestata dal padre, e gli altri tutti in situazioni simili. I personaggi di Alfieri possono dirsi

» Et si j'ai de vertus ce n'est pas la pitié.

La esagerazione a cui sempre tendono i caratteri di Alfieri fa sì, che se essi s' inalzano vanno fino alle nubi, se si abbassano si rotolano nel fango. Giocasta accusandosi di essere la sola cagione dell' odio de' due suoi figlj, perchè l' incesto diè loro la vita, esclama coll' eccesso dell' avvilimento

. . . . . Eccolo il ventre infame,
» Stanza d'infame nascimento.

Almachilde vuol' egli confessarsi reo? Egli si chiama vile, infame, traditore, e giunge a dire a Romilda: io voglio

. . . . . trar finchè a te piaccia
» Obbrobriosi i giorni miei nel limo
» Favola a tutti (1).

(1) Maria Stuarda dice talvolta ad Arrigo

» Di me qual parte non ti diedi io tutta?

e altrove

. . . . . Anco la poca
» Capacità natia mi ha tratta forse
» In mille errori . . . . .

Echilo in Timoleone rassomiglia all' abate *Portrait*, che dava a tutti ragione: egli dice a' due fratelli

» Con quel di voi ch' ultimo ascolto parmi,
» Che il ver si alberghi.

L'amore è la passione in apparenza la più facile, ma in realtà la più delicata, e la più difficile a trattarsi in tragedia. Tutti son giudici in questo genere d'imitazione, perchè tutti hanno amato, e siccome l'oggetto dell'amore è stato sempre lo stesso in tutti i tempi, e in tutti i luoghi, egli è estremamente arduo di elevarlo al grado di una passione tragica. Fa duopo per questo di una imaginazione vivissima, grande, ricca. Ermione, Fedra, Rossane in Racine, Orosmano, Tancredi in Voltaire, Timante in Metastasio sono eglino personaggi riflettuti, o imaginati? La riflessione fa gl'amanti o platonici, o inverosimili. I primi son buoni per il romanzo, e per il sonetto, non per la scena: i secondi son nojosi in ogni genere di componimento.

Gli amanti di Alfieri peccano talvolta di questo doppio difetto. Il primo vien loro spesso dal modo, con cui si esprimono, conforme accennerò, quando sarà parola dello stile; spesso dipende dalla natura istessa della passione amorosa. Gli amo-

Seneca in Ottavia non ha difficoltà di dire

» Colpevol spesso anch'io.

lo che giustifica il vanto, che Nerone si è dato poco innanzi di averlo corretto di donativi.

Giocasta in altro luogo giunge a dir di se stessa

Ma il mal non ten'ci rendre

» Pari all'alme: ma vuol ragion ch'io speri

» Quel ch'io non merto fil rispetto.

ri di Emone, di Pereo, di Ildovaldo sono affatto platonici. Emone ama Antigone per il solo onore di amarla, e senza che ella lo sappia. Pereo ama Mirra, perchè è abbastanza felice di questo suo amore, senza punto curarsi di esser corrisposto; Ildovaldo personaggio altronde della ultima abjezione, conforme vedemmo, e di una noja insopportabile ama Romilda per il solo piacere di amarla; questi amori alla petrarchesca non hanno il movimento, il patetico profondo che è necessario per divenire interessanti sulle scene.

Gli amori di Clitennestra, e di Ottavia sono tanto più inverosimili, quanto più orridi, e stomachevoli sono i caratteri di Egisto, e di Nerone sotto la penna di Alfieri: in questo caso aggravando il mezzo egli ha distrutto l'effetto, nuovo riscontro che l'arte d'interessare non entrava nel piano della sua tragedia. Potrebbero in vero amori sì disgraziati divenir tragici al sommo, se vi fosse il mezzo di renderli credibili, e tanto più tragici sarebbero, quanto più empj fossero gli oggetti, che gli risvegliano. Ma bisogna ben poco conoscere la natura del cuore umano per potersi lusingare di tanto. Il carattere di Ottavia non ha mai esistito, che nella testa di Alfieri, e dubito che passeranno molte, e molte generazioni, prima che venga un pubblico, che lo trovi credibile.

Se l'amore è una passione, che il più si presta ai grandi movimenti della tragedia; l' odio all' incontro per divenir passione tragica ha bisogno di esser circondato di tutti i soccorsi della invenzione, almeno che non si vogliano presentare sulla scena de' caratteri meramente orribili, e stomachevoli; io non parlo dell' odio, allorchè è impiegato per servire a mezzi, ma allorquando è adoperato all' effetto, come nella Tebaide. E come si può in fatti rendere interessante una passione tanto odiosa, quanto l'odio?

I Greci, Seneca, Stazio, e Racine hanno finto l' odio de' due fratelli Eteocle, e Polinice un principio sentimentale, una inclinazione, che essi hanno sortita fatalmente dalla natura, una forza irresistibile, e soprannaturale, conseguenza immediata dell' abominazione del Cielo per l' incesto che diè loro vita. Quindi un odio eguale, un carattere eguale, quindi il mezzo trovato di rendere interessante una delle più odiose passioni: due persone che si odiano, perchè il fato lo vuole, che non possono assegnare altro motivo al loro odio che la lor nascita, siccome non è in loro potere di non odiarsi, divengono interessanti all' estremo, e tutti i mezzi i più feroci da essi sviluppati per nuocersi, divengono di un effetto al massimo grado patetico, e terribile. Ma quali ricchezze di fantasia, e di stile non si richiedono per

dare all'odio di due fratelli questa origine, e trarne questo effetto? Ecco come in Racine ancor giovine scintillavano nel trattare questo soggetto le faville del genio, ch'ei poi sviluppò sì in alto in Fedra, e in Atalia. È Eteocle che parla del suo odio per Polinice

» Je ne sais si mon coeur s'appaisera jamais:
» Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.
» Nous avons l'un, et l'autre une haine obstinée:
» Elle n'est pas, Creon, l'ouvrage d'une année;
» Elle est née avec nous, et sa noire fureur,
» Aussi-tôt que la vie, entra dans nôtre coeur.
» Nous etions ennemis de la plus tendre enfance;
» Que dis-je? Nous l'etions avant nôtre naissance:
» Triste et fatal effet d'un sang incestueux!
» Pendant qu'un même sein nous renfermoit tous deux.
» Dans les flancs de ma mere une guerre intestine
» Des nos divisions lui marqua l'origine.
» Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau,
» Et nous suivrons peut-être encore dans le tombeau.
» On dirait que le Ciel, par un arrêt funeste,
» Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste.
» Et que dans nôtre sang il voulut mettre au jour
» Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour.

Alfieri ha variato affatto economia nella invenzione de' caratteri de' due fratelli: un soggetto mitologico lo ha cangiato in un soggetto istorico; ha tolto l'equilibrio dell'odio eguale tra Eteocle, e Polinice; toccando leggermente l'origine fatale di quest'odio in Eteocle gli ha dato per motivo la sua ambizione, in Polinice la collera di vedersi contro la fede dei trattati escluso dal trono di Te-

be. Questa nuova economia che prendeva il soggetto un poco troppo sul serio, se dava ad Alfieri il campo di sfogare la sua rabbia contro il comando di un solo, ruinava l'interesse, facendo di Eteocle un cannibale, di Polinice un personaggio meno odioso in vero, ma indifferentissimo. Chi è che soffra Eteocle, allorchè freddamente domanda a Creonte

» Vedestil tu quel Polinice? e stimi
» Che quanto io l'odio, m'odj? Ah! no: che troppo,
» Troppo l'avanzo in ogni cosa.

Chi può soffrire, che alla catastrofe questo medesimo Eteocle sicuro di morire, per il solo piacer di non morir solo, finga di voler abbracciar il fratello, e lo uccida! Questo è orrore, e non terrore. Polinice ha nel soggetto una difficoltà insuperabile a divenire interessante: egli è più mezzo per far risaltare il carattere stomachevole di Eteocle, di quel che Eteocle sia mezzo per far interessar per lui.

I caratteri di Alfieri possono essere in alcune lor parti ben maneggiati, ma esaminati nel punto di vista dell'interesse drammatico, essi non sono in nulla atti a produrlo (1).

(1) Un difetto non meno vistoso nella inversione de' caratteri nelle tragedie di Alfieri è la mancanza di ogni contrasto tra loro, dimodochè l'uno non può servire di mezzo all' effetto dell'altro. Agamennone, per esempio, è un di quegl'insignificanti caratteri che in nulla posson contri-

§. VII.

Del dialogo nella Tragedia di Alfieri.

I grandi pensieri, diceva Vauvenargues, vengono dal core. Il dialogo serve a sviluppar la passione, ma non a darla. Se la imaginazione, questa facoltà che sa sola creare, non ha inventate le passioni, e il loro gioco drammatico, invano a forza di artifizio, di parole, e di lambicco

buire ne all'effetto, ne ai mezzi. Ne segue da questo, che egli altro non è nella tragedia, che una vecchia vittima condotta al macello, e Clitennestra, e Egisto nulla più che due delinquenti da patibolo, e non da scena. In Oreste, Clitennestra, non avendo altra tinta dominante che il rimorso del suo delitto, oltre essere incredibile è insignificante: tutte le strapazzate che Elettra le fà ridondano in pregiudizio di questo personaggio, giacchè è una impertinenza gratuita, che una figlia sgridi una madre pentita. Oreste non è pur tanto interessante, quanto potrebbe esserlo: il carattere di Clitennestra scema i pericoli, e dispiace poi di vedere insultare una madre, che quantunque colpevole è divenuta un' oggetto di compassione.

Nel Bruto secondo il carattere di Cesare oltre non essere nella verità istorica, non è neppure immaginato colle regole dell' effetto drammatico: egli non comparisce in scena che per sentirsi pazientemente dir le mille villanie da' congiurati, e per far de' progetti che nulla significano. Queste tinte fiacche nel carattere di Cesare, invece di far risaltare quelle del carattere di Bruto, e degli altri cospiratori gli avviliscono: essi non sembrano più che uno stuol di tigri sciolte per versar del sangue senza bisogno. Cicerone non viene in scena, che per comparire un cattivo politico, per sostenere la sua reputazione di cattivo verseggiatore, e per fuggire vilmente nel momento il più critico dell' azione.

di pensieri si vorrebbe dar loro un linguaggio capace di interessare; quindi il dialogo dee necessariamente assumere la natura de' caratteri, e delle situazioni; se i primi sieno bene imaginati, se le seconde sieno ben condotte, e bene intese, i personaggi non mancheranno di avere un linguaggio atto a dipingere lo stato del loro cuore, e i contrasti che lo agitano.

Gli antichi Greci sono giustamente encomiati per la semplicità, e per la naturalezza del loro dialogo. Se non che la semplicità degenera talvolta in freddezza, e la naturalezza in un soverchio abbandono. Tutto questo ha forse un motivo, e nella natura del loro dramma, cui eransi dati tanti estrinseci mezzi per influire sulle passioni della moltitudine, e nel modo di sentire di questa moltitudine medesima. Si sa che a lei sacrificavasi talvolta lo scopo drammatico, impegnando i personaggi in quelle tante digressioni, che altro oggetto non aveano, che quello di adulare la vanità nazionale di un popolo orgoglioso, e leggero.

Il dialogo de' tragici francesi è in generale troppo verboso, e prolisso; raramente rotto in forma di naturale discorso, qualità essenziale ove si tratti di dipingere due grandi passioni a contrasto tra loro. I personaggi della tragedia francese vi fanno sempre gli eloquenti, hanno l'un per l'altro

l' officioso riguardo di ascoltare le lor lunghe tirate. Si vede scopertamente, che il Poeta non può risolversi a interrompere un personaggio, cui resta ancor qualche bella cosa da dire. Sembra qualche volta che ognun di essi abbia il suo compito, e che tutti vengano in scena a declamarlo alternamente.

Voltaire, in cui l' ingegno, e un sentimento finissimo dell' effetto teatrale erano raramente il gioco della fantasia, è quegli che più si sia dilungato da questo difetto del teatro francese. Nelle situazioni importanti specialmente, egli sa dare forza, rapidità al dialogo, e sa romperlo con naturalezza. I Francesi pretendono che Corneille abbia portata la forza, la vivacità, la precisione nel dialogo al più alto grado di perfezione, ma le scene tra Orazio e Curiazio, tra Felice e Paolina, tra Pompeo e Sertorio, tra Climene e Rodrigo, che si citano in appoggio di questa asserzione hanno più l' aria di un palleggio di parole, che di un contrasto di sentimenti; più il buono dell' egloga, che quello della tragedia. Metastasio tra noi ha dato il modello di un dialogo drammatico, rapido, senza interruzioni affettate, vibrato senza aria di sforzo, preciso senza essere oscuro, nuova riprova del genio tragico, che quest' uomo sommo avea sortito dalla natura, checchè ne

dicano i partigiani della tragedia a viso arcigno (1).

Alfieri ne' caratteri proporzionati al soggetto, e nelle situazioni confacenti a questi caratteri ha un dialogo sovranamente felice. Nell' odio per la ingiusta oppressione, nel fuoco della politica libertà, nei grandi progetti di vendetta, e di strage, nel contrasto di due passioni velenose, come l' odio reciproco, o la reciproca diffidenza, nello sviluppo delle qualità cattive di un personaggio, egli porta l' arte del dialogo a un punto supremo di perfezione. Nei soggetti politici sà dare un giro così ingegnoso al dialogo, sà sviluppare così bene il soggetto, che prescindendo dall' interesse drammatico, cui con questi mezzi non si può servire giammai, egli ha un pregio tutto suo, pregio perciò, che può più facilmente sentirsi alla lettura, che alla rappresentanza. Le scene tra Eteocle e Polinice, tra Isabella e Filippo, tra Isabella e Gomez, tra Egisto e Clitennestra, fra Antigone e Creonte, il quinto atto di Oreste, le scene tra Cosimo e Garzia sono modelli dell'arte di dialogizzare. Ne' soggetti politici, specialmente in ciò, che non è che sviluppo del soggetto, Alfieri dialogizza colla stessa superiorità. Virginia, Timoleone, la Congiura

(1) Il pregio del dialogo di Metastasio fu già bene avvertito dal Ch. Sig. Ab. Franceschi nella sua Apologia del Poeta Cesareo *pag.* 263.

de' Pazzi hanno scene di un prezzo inestimabile per il lato del dialogo.

Ma quando Alfieri non è sul suo terreno, quando egli dee dipingere un core sensibile al peso delle sue sciagure, l'amore infelice, o angustiato, i dolci, e teneri sentimenti della natura umana, il suo dialogo cade con lui. Un languore mortale si sparge sulle parole dei suoi personaggi: i loro colloquj perdono talvolta fino la logica connessione, che dovrebbe pur sostenerli come discorsi (1). Ottavia, Maria Stuarda, Rosmunda, Saul

(1) Grave, ed ardita parrà a taluno questa censura: ma per ben provarne la giustizia sarebbe duopo partitamente esaminare il dialogo tutto delle tragedie di Alfieri, per indicare i tratti, ne' quali la logica connessione, o manca di tutto, o richiede per esser capita contenzione grande di spirito: io ne sceglierò due soli. In Agamennone Clitennestra dice alla figlia, che la istiga a congedare Egisto

. . . . . Se Egisto io perdo
» Che mi resta a temer?

Elettra risponde . . . . . » La infamia.

Quanto questa risposta sarebbe stata opportuna se Clitennestra avesse detto

» Se Egisto resta, che mi resta a temer? »

altrettanto è fuor di luogo, se si rifletta che Elettra appunto è quella, che consiglia la madre a disfarsi del drudo.

Nel Filippo, Carlo dice a Isabella

» Ma tu non usa a incrudelir: tu natà
» Sotto men duro cielo, e non per' *anco*
» *Corrotta il core* infra quest' aure inique,
» Crederò che nemica anima alberghi
» Tu di pietade?

E Isabella risponde

Il sai qual vita io tragga

istesso, quando Saul non delira, e quando David non canta, svelano questo debole lato del loro Autore.

Come il dialogo assume sempre la natura del carattere, che è stato dato al personaggio che parla, quello di Alfieri anche quando è robusto, e ben tessuto partecipa de' difetti de' caratteri, de' personaggi delle sue tragedie, e tende alla esagerazione; la divisa dei suoi eroi è questa » Breve parla chi diee ». Se Bruto si accinge a parlare, egli prende l'impegno di arringar Cesare con parole » brevi, forti, romane » ma la forza degenera talvolta in rigidezza, e la brevità, o in un giro affettato di parole, o in oscurità. I personaggi della tragedia francese son troppo verbosi: quelli della tragedia di Alfieri lo son troppo poco, di modo che i tratti del loro discorso richiedendo una certa contenzione di spirito per essere bene intesi, gli spiriti che con un colpo di occhio ne penetrano la forza, e sentono la maestria con cui l'Autore ha det-

» In queste soglie: d'una corte austera
» Gli usi per me novelli ancor di mente
» Tratto non m' hanno ancor quel dolce primo
» Amor del suol natio, che in noi può tanto.

Non sò come possa trovarsi connessione tra la domanda di Carlo, che chiede pietà, e la risposta della matrigna, che dice di non essersi ancora scordata il suo paese. E qual connessione inoltre avvi nelle parole istesse d'Isabella? Gli usi austeri di una corte spagnola non le hanno fatto dimenticar la patria: non è maraviglia: ce ne avranno anzi cresciuto il desiderio.

to molto in poco, ne restano meravigliosamente colpiti: la mente all' incontro di chi non possiede questa penetrazione, ed è quella de' più, non trova spesso che parole vibrate senza sapere quali sentimenti debbano risvegliarsi al loro suono.

Il teatro, e la natura della illusione drammatica esigono essenzialmente un certo sviluppo nel modo, con cui il personaggio si esprime. Non serve che il pennello dell' artista tiri una linea ardita; è necessario che questa linea sia ben contornata, ben lumeggiata per esser veduta dagli spettatori. In qualunque tratto che abbia bisogno di riflessione per essere inteso, che non vada diritto alla fantasia, ed al core, l' interesse è perduto: chi è obbligato a riflettere è distratto dal sentire.

In vano si replicherebbe, che le grandi passioni, e tali sono quelle che Alfieri ha voluto dipingere, parlano poco, e che

> Dir molto in pochi detti
> De' violenti affetti
> È solita virtù.

Fa duopo distinguere il grande, dal violento. Agamennone al momento, che la scure fatale è per cadere sul collo d' Ifigenia, Agrippina allor chè Germanico è per spirare la sua grand' anima, son o in una situazione sì violenta, che male a proposito si farebbero loro pronunziare lunghi, e declamatorj periodi. Bisogna allora che la poesia, co-

me la pittura, tiri un velo sul volto di Agamennone, e ponga Agrippina col volto suo racchiuso tra le sue mani. Ma una passione che si sviluppa dal principio del dramma fino all'ultimo, per quanto grande supporre si voglia non potrà mai dirsi violenta, se non che in alcuno di quei momenti, ne' quali essa riceve un grand'urto, e fuori di questo caso il gioco di questa passione tanto più sarà vivamente sentito, quanto più sviluppato, e più alla imaginazione diretto sarà il linguaggio, di cui essa si serve. La politica tenebrosa di un Tiberio, la premura che egli avea di studiare, e premeditare tutto ciò che escir dovea dalla sua bocca, possono solo giustificare il modo conciso, e compassato di esprimersi; quindi caratteri così riflettuti son più per la lettura, che per il teatro. Anche i grandi progetti di libertà, come che partono sempre da un animo, che ha ben ponderata la sua determinazione, e che tutto vi ha riportato, si compiacciono del dir laconico. Ma la natura non ha parlato soltanto a Sparta: se colà usò il breve, e conciso dire, perchè ciò confaceasi ai brodi neri di Licurgo, essa ha parlato eloquentemente ad Atene; e se là si è fatta ammirare dagli eruditi, e da' facitori di politiche costituzioni, quà ella ha fatto piangere le anime delicate, e sensibili.

La tensione continua verso l'esagerato, che dà un aria di sforzo a tutte le parti della tragedia di Alfieri, produce l'effetto medesimo nel suo dialogo. Per giustificare questo difetto egli ha inventata una nuova teoria delle sensazioni, che la illusione drammatica dà, sostenendo che l'attenzione, e la fatica non interrotta dell'uditore in udire gli attori siano mezzi i più atti a commuoverne il cuore. Se così fosse, si potrebbero sostituire ai drammi equazioni algebriche, sicuri di aver reso infallibile l'effetto teatrale, come le progressioni del calcolo. Ma al teatro non s'interessa con ciò che esige fatica, ma con ciò che agisce potentemente sulla immaginazione, e sul core delli spettatori: or ne' lavori della fantasia ogni sforzo è artificio, e ogni artificio è ruina. La immaginazione è la più leggera, la più capricciosa delle facoltà dello spirito umano: essa si compiace di strisciar talora leggermente sul suolo per rendere più sublimi i voli, che ella in seguito spicca ver l'alto. Ella sente bene, che il piacere non è annesso mai alla uniformità: che la natura si compiace de' contrapposti: che tutto quello che svela di volere aspirare a una perfezione intellettuale agghiaccia il core, e non l'agita. Orazio avea già detto in questo significato

» Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Questa tendenza continua allo sforzo nel dialogo di Alfieri ha aumentate a dismisura in esso le sospensioni, gl' intervalli, le reticenze, e le interruzioni di un personaggio sull' altro, dimodochè se i personaggi della tragedia francese sono troppo officiosi nel permettersi reciprocamente di parlare, quelli della tragedia di Alfieri son bene spesso incivili tagliandosi senza necessità la parola, e traversandosi l' un l' altro nel discorso. Quando lo spirito si picca di spremere da una data passione più sentimento di quel, che la natura ne ammetta, fa duopo finger col tacersi, che si ha troppo da dire, e coll' anticipare il discorso, che si ha troppo da replicare. Quindi la grande frequenza di quegl' inutili punti, che sì spesso vengono in soccorso del poeta, e de' quali ogni pagina delle tragedie di Alfieri vistosamente ridonda (1).

(1) Sarebbe un' inutilmente diffondersi l' assumere di provare tutte le inutili reticenze, tutte le gratuite interruzioni che nelle tragedie del nostro Autore s' incontrano. Io ne citerò un solo esempio come quello di una interruzione delle più inopportune, che la scena conosca. Bruto dà ai congiurati la importante notizia

. . . . . Fra i Lari miei la illustre
» Porzia di Cato figlia, a Cato pari,
» Moglie alberga di Bruto . . . . .

Cassio interrompe . . . . . » E d' ambo degna
» È la gran donna.

Cimbro interrompe ancora . . . . » Ah! così stata il fosse
» Anco Servilia.

metteva egli il conto d' interromper Bruto per risvegliar la idea della illegittimità della sua nascita?

§. VIII.

Dello stile nelle Tragedie di Alfieri.

La Gerusalemme liberata, e i drammi di Metastasio piacciono ad ogni genere di persone, e sono nella bocca di tutti. Dall' uomo grossolano del volgo, che riflette in quanto sente, fino all' astruso metafisico, che si picca di sentire in quanto riflette, tutti convengono nelle bellezze dello stile di questi divini poemi. I versi loro hanno una magìa, che va al core, senza che la riflessione vi si mesca in nulla, indizio sicuro esser essi fabbricati colla economìa di quei mezzi, da' quali la natura ha fatto dipendere le modificazioni piacevoli degli esseri, che sentono. A coloro che cercassero la fisica, o filosofica cagione di tale incanto si potrebbe replicare, che allorquando i metafisici saranno pervenuti a darci una definizione esatta, e sicura di ciò, che sia una sensazione piacevole, i letterati dal canto loro saranno in grado di definire la natura di un bello stile poetico. Per ora fa duopo limitarsi a sentire sì fatto genere di bellezze, e a cercarle ov' esse per nostra ventura si trovano.

Guai a quello stile che ha bisogno di sillogismi per esser trovato poetico! I tuoni musicali delle terze sonore producono un armonìa amica del

core, senza che alcuno si sforzi di dimostrarlo; e uno scrittore, che pretendesse di far passar per poetico uno stile trovato da tutti inarmonico, sarebbe come un musico, il quale si avvisasse di tacciare di effeminatezza soverchia le proporzioni numeriche de' tuoni della voce, dalle quali si è fatta fin quì dipendere l' anima dell' armonia, e si vantasse di aver trovate nuove proporzioni armoniche da sostituirvi.

La Italia tutta, rendendo giustizia alle bellezze del dialogo nelle tragedie di Alfieri, ne ha trovato lo stile contorto, e duro; cosicchè niun verso di queste tragedie ha avuta la fortuna di restare nella bocca del popolo, e passare, come i Francesi dicono, in proverbio, conforme è accaduto ai versi del Tasso, e di Metastasio in Italia, e a quelli di Racine, e di Voltaire in Francia. Questa universale disapprovazione in fatto di gusto formava già la condanna dello stile di Alfieri, ma dal giudizio del gusto, egli si è altamente appellato a quello della ragione, e con un ardire, di cui la storia della poesia pochi esempj presenta, ha preteso di ridurre a regole assolute, e dimostrabili lo stile della tragedia, dando poi come saggio di queste regole i versi suoi, e non so quale archetipo di perfezione di stile, che egli dicea essere nella sua fantasia, ma che non gli fu dato giammai di rendere comunicabile.

Ma porre in problema quale esser debba lo stile della tragedia in Italia è un pretendere, che il bello delle arti imitative possa divenire un oggetto di speculativa ricerca, e dipender possa dall' applicazione di una regola cognita, ed assoluta nelle operazioni della fantasìa: quasi che si trattasse di determinare la natura della parabola, o quella del cerchio: quasi che la cosa ridurre si potesse a trovare una incognita coll'applicazione del calcolo: quasichè finalmente l'arte abbia potuto precedere la creazione.

La natura per far sentire il bello delle sue produzioni non ha bisogno di soluzion di problemi: i sensi sono gl' unici mezzi che ella ha dato all' uomo per quest' oggetto; ove i sensi non trovino il piacere in ciò che si destina a produrlo, in vano lo spirito di sistema verrebbe a introdursi per obbligargli a sentire altramente. Una donna deforme che pretendesse di passar per bella col dimostrarsi a forza di cifre algebriche, o di metafisiche sottigliezze pel vero archetipo della beltà, comparirebbe all'estremo ridicola.

In vano dunque, per sostenere il suo stile contro l'universale consentimento, Alfieri lo ha circondato di ragionamenti speciosi, e di sistematici principj. Ma dacchè in un tempo, in cui l'orgoglio dello spirito umano ha preteso di ridurre a sistema ciò, che il più lo sdegnava, molti han trovato giu-

sto di rispettare questo stile non per i sentimenti, che in loro eccitavansi, ma per i ragionamenti, co'quali si pretendea di sostenerlo: giacchè questi ragionamenti che formavano parte del sistema drammatico di Alfieri, non ebbero fin quì, come egli in più luoghi si duole, accurato confutatore, prima di scendere a individuare i pregj, e difetti dello stile suo, l' ordine vuole che questi ragionamenti al lor preciso valore vengano criticamente ridotti.

Oscurità, e durezza sono i rimproveri, che allo stile di Alfieri universalmente si fanno; ed egli ha preteso di giustificar la una, e l' altra, come qualità volute nello stil tragico dalla natura della tragedia. Si è generalmente d' accordo, che la oscurità nello stile di Alfieri sia cagionata dall' uso troppo frequente di vocaboli antiquati, da brevità soverchie, da troppo affettate trasposizioni. La durezza dà un modo di verseggiare aspro, inarmonico, difficile. Dare alla tragedia l'impegno di adottare nel suo linguaggio ciò, che gli uomini nel loro modo di esprimersi cercano il più di evitare, era una impresa nuova del tutto, e di non agevol successo.

La critica, e l' intimo sentimento trovano nello stile poetico due oggetti essenziali, senza di che non sarebbe esso più poesia. In quanto che segno delle idee, come ogni altro linguaggio, lo stile

poetico si dilunga dalle maniere cognite di esprimersi non poetiche coll' atteggiare la idea in modo che diventi più un sentimento interessante, che una nuda, e fredda modificazion del pensiero, col presentarla più alla imaginazione, che alla riflessione; in quanto che disposizione di semplici suoni lo stile poetico cercando di evitare sensazioni piacevoli, sceglie quella collocazion di parole, che è più armoniosa, e più atta a lusingare l' orecchio.

In questo doppio aspetto fa duopo esaminare la teoria dello stile di Alfieri, e i ragionamenti, co' quali egli ha preteso di giustificarla; nel primo punto di vista la chiarezza è un elemento necessario del poetico stile, e se lo è in ogni genere di poesia, molto più dee esserlo nella poesia drammatica, che destinata più ad essere udita, che ad esser letta, ad ogni frase non chiara, ad ogni modo di dire non cognito, esigendo l' ajuto della riflessione, o della memoria per essere intesa, perde il vantaggio di parlare alla immaginazione, e al sentimento di chi ascolta, e se è poesia per le teste sistematiche, non lo è più per le anime sensibili.

Così essendo, le contorsioni delle parole, le frasi lambiccate, i modi antiquati di dire, che sì spesso s' incontrano nello stile alfieriano, difficilmente potranno passare per bellezze poetiche, e molto meno per bellezze drammatiche. L' Alfieri ha preteso,

che la trasposizione ardita, e ricercata della frase contribuisca talvolta all' effetto drammatico, portando l' attenzione dello spettatore sopra quella data parola, che è più destinata a primeggiar nel discorso. Niuna parola ha nello stile un valor proprio ed assoluto, ma tutte lo hanno le une rispetto alle altre, considerate come segni delle idee, e non altrimenti; e se si pretendesse, che una parola data, posta in tal parte del discorso potesse fare un effetto, o come segno d'idea che sorprende, o come suono più forte, lo stile poetico non sarebbe altrimenti impiegato come mezzo di piacere, ma nel primo caso come mezzo di sorprendere, e nel secondo come mezzo meramente meccanico, il quale per far sentire l' effetto di più colpi serba il più forte all' ultimo luogo (1).

Frequente è l' uso in Alfieri delle parole antiquate: tra una parola che abbia corso, e un altra che sia fuor d' uso, e che solo s' incontri negli scritti de' Padri della toscana favella, egli dà la

(1) Non ostante che Alfieri nella sua replica al Sig. Calsabigi usasse ogn' impegno per sostenere l' effetto drammatico di quell' ardita trasposizione

» Quel che non vuoi tu Trono
Io tengh' io finora

egli l' ha tolta affatto dalle posteriori edizioni delle sue tragedie, ed è singolare che convenendo nel fatto di aver torto in quella disputa, ha lasciato sussistere tutti i ragionamenti, co' quali sforzavasi di sostenerla. *Op. vol. I, pag. 99.*

esclusiva alla prima, e alla seconda si attiene (1). Avea egli già detto in uno scritto generalmente a lui attribuito, benchè per tale da lui non riconosciuto, che Lucrezio fra i Latini con uno stile talvolta antiquato, ed oscuro scrivea per uomini liberi, e Virgilio con uno stile pieno di espressione, e di venustà per gli schiavi (2). Quando le opinioni politiche si arrogano il diritto di pronunciare in letteratura, tutto è disordine, il gusto corre i più grandi rischi, e vi ha il pericolo di veder ricondurre la barbarie nelle arti imitative col pretesto di dar loro la tinta fiera, e robusta de' pretesi tempi d' indipendenza. Egli è però certo che Ennio, Lucrezio, e Dante scrissero colle parole spendibili de' tempi loro, e non andarono a cercare nelle vecchie arche delli scrittori, che gli avean potuto precedere voci, e parole, che più corso non avessero nel popolo.

(1) Alfieri per un rispetto superstizioso a' suoi più vecchi maestri di lingua usa sempre *attener* per mantenere, *raffrontare* per paragonare, *nomar appellar* per chiamare, *accomiatare* per licenziare, *imprendere* per intraprendere, *vonno* per vogliono, *parte* per partito, *parteggiare* per essere in partiti diviso, *partita* per partenza, *stanza* per dimora, *udienza* per colloquio, *pensamento* per pensiero, *donno* per signore, *indonnarsi* per impadronirsi, *ritratta* per ritirata, *orbo* per privo, *apparar* per imparare, *proposto* per proposito, *oste* per esercito. Questi arcaismi producono sempre oscurità, e spesso equivoci ridicoli qual è quello

» E chi sel beve? È l'oste forse?

(2) Del Principe e delle lettere, *Pag.* 62. *edit. Parigi* 1800.

» Ut Silvæ foliis pronos mutantur in annos
» Prima cadunt: ita verborum vetus interit ætas.

Sia pur vero, come Alfieri ci rimprovera, che noi balbettiamo, e che Dante, e Petrarca dicessero: ciò non potea mai autorizzarlo a fare usare alla tragedia voci antiquate, giacchè niun porta al teatro il dizionario della Crusca. Dante, Petrarca, il Boccaccio sono rispettabili, perchè fissarono co' loro scritti la indole della lingua toscana, facendone un gentile, ed armonioso idioma, ma i modi di dire che son rimasti in questi lor scritti, senza esser più parlati possono rispettarsi, come gli strumenti benchè disusati, onde un grande artista si è servito per far dei capi di opera, che pur ci rimangono, o come aventi un pregio inestimabile nel loco ove sono, o come antiche parole stimabili al par delle armille rugginose, e de vasi logori degl' Etruschi ne' musei di antichità, o come deposito in fine di voci, che pur potrebbero tornarsi a nuova vita, se così l'uso volesse

» Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

Ma il dire come Alfieri ha detto, che se lo stile della sua tragedia non è adesso inteso, verrà una volta un pubblico che lo intenderà; questo è ergersi non in maestro, ma in tiranno del gusto. In filosofia, e in politica possono ammettersi gli appelli alla posterità; ma in poesia il consentimento

universale de' proprj contemporanei è il solo competente giudizio. Atalia non fu applaudita in vero mentre Racine vivea: ma una cabala che con Fontenelle alla testa volea deprimere il giovine poeta, per usar certa non sò qual superstizione alla memoria di Corneille operava questa ingiustizia (1).

La teoria di Alfieri sulla struttura dello stile considerato come disposizione di semplici suoni, non è meno straordinaria. Ha egli sostenuto, che il verso della tragedia non dovea esser verso armonioso, come quello degli altri poetici componimenti: che destinato alla recita, e non al canto non dovea avere l'armonia del verso dell'epico, e del lirico poema destinati fin dalla loro origine a cantarsi; che gl'antichi presso i quali la tragedia, dic'egli, non si sà, se parlasse, o cantasse usarono ne'componimenti teatrali il verso jambo, il qual più di ogn'altro si avvicinava alla prosa, e alla maniera familiare del dire. Così ha appoggiata la sua nuova poesia sulla doppia base della natura delle cose, e dell'autorità.

(1) *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quæ sint in artibus prava aut recta dii dicant. Cicer. de Orat. lib.* 3. Accade del teatro, dicea l'abate d'Antignac, come della eloquenza, le perfezioni non sono meno sensibili agl'ignoranti di quel che sieno ai dotti, benchè la ragione non sia loro loro ugualmente conosciuta. La competenza de' giudizj del pubblico in cose di sentimento è ingegnosamente provata da *Du Bos Reflexions critiq. Art.* 2. *Sect.* 24.

Il verso non potrà esser verso giammai, che quando le parole destinate a formarlo abbiano quella tal disposizione, quel tal suono, e così quella tal collocazione di accenti, che dalla prosa il distinguono. Ogni volta, che una data disposizione di parole è divenuta all' orecchio un verso, esso è insuperabilmente distinto dalla prosa, e non vi ha relazione alcuna di commensurabilità tra il primo modo di esprimersi, e il secondo in quanto al suono delle parole. Un verso meno armonioso di un altro sarà dunque men bello, ma non sarà per questo men verso. Prendasi per esempio di questa verità due versi, uno duro di Alfieri, l'altro armonioso di Metastasio: ecco il primo:

» Quant'io già son nè in pensier pur mi cape,

ecco il secondo

» Piego la fronte al venerato Impero.

io domando a tutti gl' imparziali conoscitori, se il primo verso può esser giammai scambiato colla prosa, e se alla prosa in nulla si appressa; vi si avvicina piuttosto il secondo, che può essere a un tempo, e verso armonioso, e prosa dignitosa. Domando di più, se parlando familiarmente è più facile di pronunciare una combinazion di parole come quella, che il durissimo verso racchiude, o come quella, che forma il verso sonoro, e la repli-

ca non dee tardar molto a darsi a favor di quest' ultimo.

S' immagini adesso, che un discorso incominciato con uno de' due versi posti in esempio, venga prolungato per altri molti versi di simil suono senza variazione sensibile alcuna. Egli è certo allora che l'armonia del verso sonoro isolatamente considerato, e alla prosa contrapposto, diventerà cantilena nell' insieme di più versi di suono simile; nè questa cantilena sarà effetto del verso armonioso isolatamente preso, ma sarà effetto piuttosto del ritorno costante della stessa armonia, cosicchè il verso inarmonico anch' esso, come essenzialmente dalla prosa distinto, ed avente un suono, produrrà nel caso immaginato l'istesso effetto, con questa differenza, che la cantilena sarà tanto più nojosa, quanto più cattivo, ed ingrato è il suono del verso, che viene uniformemente a ripetersi.

La cantilena dunque non dipende dal verso isolatamente considerato, il quale per esser verso dee esser sempre armonioso, e sonoro, ma dal ritorno continuato del suono medesimo in versi, che uniformemente il riportano. Quindi la differenza de' metri, o sia de' modi di render meno all' orecchio ingrata questa cantilena; quindi la differenza de' poetici componimenti in quanto al metro, quali più atti alla cantilena, ove all' esempio immagina-

to si accostino, e quali alla declamazione più acconci, ove da quel si dipartano. Nella poesia epica per esempio il ritorno del suono medesimo per otto versi continui coll' intercalare della rima produce una cantilena sostenuta, e uniforme, benissimo adatta al suon della tromba, che poche inflessioni concede. Nella poesia lirica l' uso promiscuo del verso endecasillabo, dell' ettasillabo, e del pentasillabo ancora, si adatta alla varietà de' tuoni della lira, o di quell' istrumento cognito, che a questo ignoto istrumento più si avvicina. E tutto-ciò ho osservato, non perchè si scrivano oggi versi epici per cantarsi al suon della tromba, o versi lirici per essere appostatamente cantati sull' arpa, o sul violino, ma per tutto concedere ad Alfieri, che di questa supposizione si è compiaciuto, confondendo la poesia metrica degl' antichi, colla nostra, e mostrare con più successo che trarre non se ne debbono le conseguenze, ch' egli ne trae contro la naturale struttura del verso toscano.

Il melodramma è anch' esso un genere di componimento cantabile, ed ha perciò l' arietta, che col ritorno delle misure medesime, e coll' ajuto delle rime è così bene adattata ai musicali motivi. Il recitativo tiene una sede mezzana tra il canto, e la declamazione, ed ha perciò l' endecasillabo, che esso usa solo talvolta, e senza rima. Ma per non trarlo alla uniformità della cantilena,

da cui si vuole in parte dilungare, esso noi lascia intieramente alla sua natural giacitura, ne varia l'accento, lo rompe con le sue pause, e lo incide; e siccome all'incontro esso non dee divenir affatto declamazione, osserva una maniera costante, ed uniforme in inciderlo colle pause, per porsi d'accordo col ritorno delle cadenze medesime, che il recitativo dall'arietta distinguono.

Viene in ultimo luogo la tragedia, che parla, e non canta, e dovendo pure adottare il verso come mezzo convenuto della teatrale imitazione, ha scelto l'endecasillabo sciolto dalla rima, che potrebbe forse come alcuni il pensarono scoprir di soverchio l'artificio poetico. Ma per renderlo ancor più prossimo al tuono de' familiari discorsi si è veduta in obbligo di adoprare ogni modo d'incisura per romperlo or quà, or là con naturalezza, facendo cadere le pause del discorso in tutte le sue parti, ove l'armonia non ne distruggano, lasciandolo talvolta al suo libero corso, variandone l'accentatura, lo che mirabilmente si presta alle diverse inflessioni della declamazione, ed evitando in fine il replicato ritorno delle misure medesime ne' versi non rotti da pause, non meno che il ritorno delle medesime desinenze; artificio bellissimo, col di cui mezzo l'endecasillabo verso si discosta a perdita d'occhio dal modo cantabile de' sopraccennati poetici metri.

Ecco con sufficiente chiarezza distinte, per quanto la brevità il comporta, le diverse specie di armonia dall' ottava fino all' endecasillabo sciolto da rima, dal linguaggio dell' epica fino a quello della tragedia; ed ecco, a mio parere, bene avvertita la differenza dell' armonia cantabile dall' armonia recitabile. Dopo ciò non si attenterà altrimenti all' armonia del verso toscano, qualunque siasi il genere di componimento in cui si usa, costringendolo a divenir aspro, e barbaro col pretesto di non cantarlo.

In mal punto direbbesi, che la durezza del verso è quella, che alla prosa il più lo avvicina. Abbiamo osservato già, che ciò si ottiene soltanto col fare versi i più armoniosi possibili, e avvertendo soltanto di romperne in modo il suono, che le misure medesime all' orecchio non tornino; che anzi, come sopra avvertimmo, la durezza, comechè ottener mai non possa che un verso considerato come suono, si confonda colla prosa, non farà che togliere alle parole, che il compongono e i vantaggi della prosa, e quelli del verso, che nell' armonia consistono tutti. Deesi dire una volta per sempre: le durezze sono imperdonabili, ed ingrate tanto in prosa, che in verso, e non vi ha che lo spirito di sistema il più ardito, il quale sostener possa, che per udire uno stile veramente tragico è necessario farsi straziare le orecchie. Gli antichi

adottarono ne' teatrali componimenti l' jambo, e il dissero

» Alternis aptum sermonibus, et populares
» Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

Aristotile, e Cicerone avvertirono, che questo verso fu scelto pe' drammatici componimenti, come quello che il più alla prosa si avvicinava; notando che agli antichi ne' lor familiari discorsi venivan fatti involontariamente moltissimi jambi. Era nel sistema di Alfieri per sostenere la illazione, che egli traeva da questo fatto, il provare, che gli antichi usarono dell' jambo nella tragedia, perchè era il modo di verseggiare più duro, e più inarmonico che essi conoscessero. Ma l' jambo che Quintiliano sull' autorità di Aristotile chiama *humanior*, e perciò non duro, sortì quest'uso perchè il metro ne era meno regolare, l' armonia più variabile, la pronunzia più spedita degli altri poetici metri, mentre esso era non solo frammisto di spondei, e di giambi, ma ammetteva in oltre il dattilo, l'anapesto, e le tre brevi in vece del piede jambo: ove è da notare che i Greci, e i Latini attesa la ricchezza della lor prosodia, qualunque il modo di pronunziarla si fosse, aveano un metro in ciascun de' lor versi separatamente considerato, mentre noi non l' abbiamo, che nella unione di più versi. Così un verso metrico era per la maniera di pronunciarlo distinto

sensibilmente non sol dalla prosa, ma da qualsivoglia altro poetico metro; mentre il verso nostro non si può ben dalla prosa distinguere che in quanto il suono, o è bene avvertito, o è successivamente ripètuto. Or questa sola riflessione bastar dovrebbe a toglier di mezzo qualunque illazione, che dal verso nostro far si volesse a quel degli antichi, e viceversa.

Alfieri per sostener la sua teorìa del verso inarmonico, e prendendolo sempre per il metro, non come elemento del metro, ha rimproverato al Tasso, che non ostante la fluidità, e l'armonia de' suoi versi nel Torrismondo, questi versi unicamente considerati come tali, e prescindendo dal poco interesse della tragedia non possono leggersi con sofferenza (1). Tutti gli antichi tragici Italiani mancano d'interesse ne'lor drammi, e pel lato de' piani, e pel lato de'caratteri, e per quello del dialogo: questo difetto è comune anco al Tasso, che avendo fatto la Gerusalemme liberata, e l'Aminta potea ben esser dispensato dal fare una buona tragedia. Or io domando, se i versi di un dramma, ove non vi ha in alcuna parte interesse,

(1) Tutto al più sarebbe questa una recriminazione. Ma prendasi il Torrismondo, e senza andar molto oltre si leggano quei versi della esposizione

Quel ch'io temo non sò: temo ombre e sogni,
Ed antichi prodigj ec.

e dicasi poi se son fiacchi e insopportabili.

possono esser facciati di poco tragici, perchè sono armoniosi. Non son tragici, perchè non hanno nelle idee, ne' sentimenti, e nella invenzione ciò, che forma il nerbo, e la importanza della tragedia, e non sò immaginare come considerati i versi come semplici suoni si possan sul serio tacciare d'insoffribili per l'unico pregio, che loro rimane, la misura cioè, e l'armonia.

Ma oltre la mancanza d'interesse, e di forza in tutti i mezzi drammatici, che sparge una noja mortale sulle tragedie degli antichi Italiani, i lor versi belli, fluidi, armoniosi, separatamente considerati formano nel loro insieme un metro fiacco, e dilavato per la poca, o niuna arte, che essi hanno nel romperne il suono, e variarne l'accentatura. Eccone un esempio nella Sofonisba del Trissino.

» Lassa! dove poss'io portar la lingua,
» Se non là, ve' la spinge il mio pensiero,
» Che giorno, e notte sempre mi molesta?
» E come posso disfogare alquanto
» Questo grave dolor, che 'l cor m'ingombra,
» Se non manifestando i miei martiri,
» I quali ad uno ad un voglio narrarti?

Quando i versi endecasillabi sono così fabbricati abbisognano della rima per non annojare. In fatti nell'esempio sopra arrecato i due primi versi si soffrono, perchè la immaginazione sta in una certa tal quale espettazion della rima, che col suo effetto fa dimenticare il ritorno del suono medesi-

mo; il terzo non portandola dispiace, il quarto ancor più, e viene finalmente la noja. Odasi adesso il verso endecasillabo sciolto da rima, sotto la penna dell'immortal traduttor di Ossian

. . . . . Alza il tuo scudo,
» Alzalo, Cuculino, e ti difendi
» Dal braccio dell'amico: ho grave, e negra
» L'anima di dolor, che uccider debbo
» Il maggior degli amici, e degli eroi.
» Trassi a quei detti alto sospir, qual vento
» Da fessa rupe: sollevai del brando
» L'acuto filo: ahi lasso! egli cadeo.
» Cadde il Sol della pugna; il caro, il primo
» Tra' fidi amici: sciagurata imbelle
» È la mia man, dacchè l'amico uccisi.

Or se un personaggio in tragedia, narrando di essere stato costretto ad uccidere l'amico suo, così si esprimesse, tranne tutto quel che è traslato, e similitudine più alla epica, che alla tragica poesia conveniente, potrebbe egli tacciarsi di cantilena? Ov'è la cantilena nei versi sciolti di Cesarotti, di Frugoni, di Pignotti, e di Bettinelli? Ogni metro ha la sua armonia: il verso endecasillabo sciolto da rima è stato da alcuni tacciato di metro prosaico (1). Alfieri temè che divenir potesse in teatro troppo poetico, e volendo fare del

(1) Il verso toscano senza rima, dice il Sig. Sperone Speroni nella difesa della Canace, esser cosa sciocca, e quasi *lasagna senza cacio*. *Edit. Venet.* 1596. *pag.* 247.

metro il più alla prosa vicino, un metro ancor più prosaico, ha sostenuto, che se ne dovea fare un metro insopportabile.

Al tempo, in cui sorsero in Italia le dispute sul metro, che più conveniva alla tragedia, tra le diverse opinioni, che i Letterati divisero, niuna ve ne fu che tendesse a dimostrare agl'Italiani richiedersi per la tragedia versi duri, stentati, di penoso artifizio, restii alla speditezza della declamazione, pieni di monosillabi, di consonanti soverchie, e male accozzate, di jati, di cacofonie, e di rime incidenti (1).

Per porre bizzarramente in problema lo stile della tragedia, non si ha da far degenerare il suono del verso toscano nel fragor cupo del vento rac-

(1) Appoggeremo noi con altrettanti esempj tratti dalle tragedie di Alfieri la giustizia di questi rimproveri? Sarebbe questa una cattiva, ed inutil fatica, giacchè basta aprire qualunque volume delle opere drammatiche del nostro Autore, per ritrovare a ogni pagina alcuni de' notati difetti. Nella prima edizione di Siena eravi nel Polinice una cacofonia delle più sensibili. Giocasta diceva

L'onor vieta i misfatti: ah! figlio statti.

L'Autore la tolse poi nelle consecutive edizioni. Nel Timoleone sussiste sempre uno de' più scoperti bisticci fra i tanti, che frequentemente s'incontrano in Alfieri

Demarista. A me qual *danno*? quanti
Tornar ten *ponno* . . . .
Echilo. E assai tornar *glien denno*.
Demarista. E lieve *danno* ec.

Il commentario più che la dissertazione è adattato a rilevare al minuto questi difetti: serva qui di averli indicati.

chiuso nelle spelonche delle Alpi, e nel cigolare de' cerri agitati dalle tempeste. Sofocle senza dubbio il primo fra i tragici greci si distingue in special modo per la fluidità, per l'armonia de' suoi versi. Quelli di Racine sono in Francia nel cuor di tutti, come il sono in Italia quelli di Metastasio. L'Autore di Radamisto ha la taccia di aver verseggiato duramente, e senza armonia. È ben però singolar cosa, che Alfieri il quale esigeva, che la tragedia usasse versi duri, e inarmonici per un puro pretesto di declamazione, credendo, che i versi fluidi portassero alla cantilena, abbia poi a sazietà ne' suoi drammi impiegata quell' accentatura di verso endecasillabo, che più al ballo, che alla declamazione si addice, qual' è quella de' versi che il Redi fa pronunciare a Bacco ubriaco

» Ma se la terra comincia a tremare,
» E traballando minaccia disastri,
» Lascio la terra mi salvo nel mare (1)

Pretendere di staccare il modo di vestire la idea poetica da quello di concepirla per poi porre in problema lo stile poetico è un sovvertire il naturale andamento de' lavori di fantasia. La prima-

(1) Versi così accentati s'incontrano fino a due alla volta nelle tragedie di Alfieri: qualche volta, ma raramente, hanno essi una espressione, che imita benissimo il sentimento di colui, che parla, come in quel verso di Creonte

Stacchisi a forza: si strappi: strascinisi.

ria, ed essenzial parte dello stile consiste nel modo di concepire la idea più poetica, che il soggetto dar possa, e nel presentarla in un atteggiamento tale, che il sentimento, e la immaginazione a lei di lancio si attacchino; la scelta delle parole, e la collocazione loro seguono necessariamente l'impulso di que' due primi elementi dello stile poetico (1). Essi sono una conseguenza immediata del genio; e chi saprà dirgli che ei dee esser tale piuttosto in un modo, che in un altro, se non ch'egli a se stesso?

» Scit genius natale comes, qui temperat astrum
» Naturæ Deus humanæ mortalis in unum,
» Quodque caput vultu mutabilis albus, et ater.

Lo stile come il genio sono la opera della natura, e la creazione non si mette in problema. I tragici francesi hanno tutti il loro stile: ha il suo Corneille: lo ha Racine: Voltaire lo ha: e l'uno può distinguersi dall'altro sì bene, come il marmo Pario si distingue dal tufo. Tutti son tragici sommi, indizio evidente che lo stile prende sempre la tinta del genio, e che è impossibile che l'arte possa dargli leggi fisse, e determinate; slancio della immaginazione, idea poetica, modo di atteggiarla, e vestirla con parole armoniose è tut-

(1) *Primum est bene affici, & concipere imagines rerum & tanquam veris moveri*. Quintil. lib. II. cap. 3.

to un getto: è la Minerva armata, che esce dalla testa di Giove. Alfieri ha prima scritto le sue tragedie in prosa, indi le ha verseggiate in una lingua, che egli confessa avere imparata dall'*abbicci* (1): ha prima pensato, e poi ha cercato lo stile: ecco la ragione dell' artifizio, che è così sensibile ne' suoi versi. Metastasio dovette egli ricorrere a questo compenso? Quindi i suoi melodrammi benchè non fatti per la declamazione si sono alla declamazion sostenuti. Firenze cuna già, e trono della toscana poesia gli ha uditi declamarsi in teatro con entusiasmo. E che operò questo prodigio se non la magia dello stile, e la grand' arte d'interessare?

Sarebbe difficile di determinare nel melodramma di Metastasio le ragioni, per le quali lo stile ha quell' incanto, che tutte le anime delicate vi trovano; altro non può dirsi se non ch'ei piace. Voltaire impegnato a corredare di un commentario le tragedie di Racine, come corredate ne avea quelle di Corneille, rispondeva: non si ha che scriver sotto a ogni pagina, bello, patetico, armonioso; ammirabile. Ecco il commentario di Metastasio.

Uno dei pregj dello stile veramente poetico è la facilità; si è incantati, ma non si è sorpresi.

(1) Lettera al Calsabigi. *Op. Vol. I. pag.* 80. *e pag.* 81.

Si crede anzi che avrebbesi potuto fare altrettanto (1). Quindi il grande appoggio che lo stile porge alla illusione ne' componimenti drammatici. Il poeta non parla che alla immaginazione: i suoi personaggi che pur parlano la più bella poesia, che possa desiderarsi, sembrano parlare il loro naturale linguaggio: si è in un mondo incantato, e in un mondo che piace.

Al contrario nella tragedia di Alfieri, comunque lo stile possa essere ammirabile in ogni altro genere di componimento, non è al certo drammatico: ad ogni parola s' incontrano le orme del più svelato artificio: non vi è la natura regolata dall' arte, vi ha l' arte, che vuole erigersi in natura. Quindi quella inquietudine, quella oppressione continua, in cui il sentimento si trova: quindi, se è permesso il dirlo, quello stridore continuo della lima, che modella, atteggia, polisce ogni parola, ogni espressione, ogni frase (2).

Questo sì svelato, e sì sensibile artificio di stile dà al linguaggio de' personaggi di Alfieri un' aria tal di famiglia, che sentitone uno, tutti si son sen-

(1) *Neque enim aliud in eloquentia cuncta experti difficilius reperiunt, quam id quod se dicturos fuisse, omnes putant postquam audierunt: quia non bona judicant esse illa sed vera.* Quintilian.

(2) » Alcuni hanno confuso la forza colla fatica, e leggendo de' versi ne' » quali si sente la fatica, che vi ha posto l' Autore, gli hanno chiama- » ti versi forti ». *Pignotti. Osservazioni sull' Ezio di Metastasio. Pag. 326 Edit. Metast. Nizza 1785. vol. 2.*

titi; ciò segue, quando si vogliono far parlare i personaggi sul modello di un arte, che si è presa per la natura. Questo stile, presentando a ogni passo lo studio, e l'affettazione, scema, dilungandosi dal vero, l'interesse della imitazione drammatica. I personaggi assumono, in quanto al linguaggio, un carattere riflessivo, che non è fatto per i gran movimenti delle passioni, al gioco delle quali è annesso questo interesse. Sono essi furiosi? L'Autore pone nella lor bocca parole, che non si prestano punto alla rapidità de' sentimenti, allo sconvolgimento delle idee, che lo stato dell'animo loro produce. Oreste chiama a grandi grida Egisto: egli vuole ucciderlo: non lo incontra, ed esclama furioso

. . . . . Ei nella Reggia
» Si asconde: io nel trarrò. Qui per la molle
» Chioma con man strascinerotti: preghi
» Non v'ha, nè Ciel, nè forza avvi d'averno,
» Che ti sottragga a me: solcar la polve
» Farotti io fino alla paterna tomba
» Col vil tuo corpo: ivi a versar trarrotti,
» Tutto a versar l'adultero tuo sangue:

I sentimenti son bene immaginati: quel passaggio dal parlar di Egisto in terza persona all'apostrofarlo è nello sconvolgimento delle idee di un uom furibondo. Ma perchè porre in epiteti gli oggetti, e le cause del furore di Oreste? Ciò sente troppo l'artifizio, e non è nella maniera di espri-

mersi di un uomo, che vuol dire « Adultero, infame, traditore, e uccisor di mio padre io ti strascinerò a morire sulla tomba, ov' egli giace per tua cagione ». Quei sentimenti staccati non sono nella natura del bollor della collera: la mancanza di vocali, o l' incontro di vocali simili, che producono jato in un pezzo di sfogo, nuocono alla illusione: e quel *nel trarrò*, *quel farotti*, *quel trarrotti*, *quello strascinerotti*, scuoprono troppo Alfieri in Oreste.

I suoi personaggi vogliono essi esprimere ciò che l'amore ha di più patetico? Lo fanno in una maniera lambiccata, e petrarchesca

. . . . . Se ad altri in braccio
» Ben mille volte il dì l'amato oggetto
» Tu rimirassi: ah! lieve error diresti
» Lo andar seguendo il suo perduto bene;
» E sbramar gl' occhj, e disiar talvolta,
» Qual io mi fo di pochi accenti un lieve
» Sfogo innocente all' affannato core.

Chi s' intende di declamazione sentirà facilmente, che questo stile è più da sonetto, che da tragedia: più fatto per la lettura, che per la rappresentanza; quel *ben mille volte*, quel *lieve error diresti*, quel *lo andar seguendo*, quello *sbramar* gl' *occhj*, quel *qual io mi fo*, que' due epiteti *lieve*, *e innocente* dati allo sfogo, tutto mostra che l' amor di Carlo è più nella sua testa, che nel suo core; la scena vuole i lanci imaginosi, vuol più energia, e più movimento.

Lo stile di Alfieri, la cui indole dominante è la scelta della parola, lo epitetar molto, la inflessione ricercata della sintassi, e non so quale sforzo di dare al verso un'imponente durezza, serve talvolta a nascondere idee triviali, e insignificanti; eccone un esempio nel Filippo. Carlo replica a Isabella che il rimprovera di aver troppo in pregio la sua pietà.

Troppo? ah! che dici? E quale
» Qual avvi affetto, che pareggi, o vinca
» Quel dolce fremer di pietà, ch'ogn'alto
» Cor prova in se? che a vendicar gl'oltraggi
» Val di fortuna, e più nomar non lascia
» Infelici color, che al comun duolo
» Porgon sollievo di comune pianto.

Si potrebbe tessere un più inopportuno, e più snervato panegirico della pietà? E chi ha mai chiamati infelici gli uomini compassionevoli?

Questo stile burbero, e dirò così, presuntuoso qualche altra volta ad altro non serve, che a velare nulle, e indecentissime cose, testimone la scena tra Ottavia, e Poppea in presenza di Nerone, ove la eroina del dramma giunge al segno di dire alla rivale, che le rinfaccia esser ella figlia di Messalina.

. . . . . Avanzo forse
» Son io d'un Rufo, o d'un Ottone?

Lo sforzo continuo che lo stile di Alfieri fà verso il grande, e l'appassionato, l'obbliga a porre ne-

gli epiteti quel che non sempre è nella espressione. Quindi la frequenza grandissima degl' epiteti *alto*, e *caldo*, incontrandosi il primo ripetuto fino a nove volte nel primo atto del Bruto primo (1). Quindi quelle tante affettate maniere di dire, che niun altra importanza hanno, che lo sforzo del dirle

. . . . . In cor del volgo addentro molto
» Ottavia è fitta . . . . .
. . . . . Del mio dover la patria
» In cor ben fitti (2)
. . . . . Ogni più lieve
» Cosa esplorar sagace, e far men dotta.
. . . . . Ho forse io di notturno sangue
» Macchiato il brando?

(1) Una delle più brillanti parti dello stile è lo epitetar bene. L' epiteto per esser poetico dee esser dotato di ciò, che gli artisti chiamano energia esthetica, tendente cioè a rendere più sensibile la idea principale col mezzo delle accessorie, che vi si aggiungono. Non vi ha dunque che il vero poetico genio, che possa epitetar con vivezza. Una delle più deboli parti dello stile di Alfieri è appunto il modo di usar degli epiteti. La ripetizione continua di quel *caldo*, e di quell' *alto* mostra già un gran fondo di povertà in questa parte del colorito poetico. Il duplicare, il triplicare, e il quadruplicare, come Alfieri talvolta fa, gli epiteti è l' effetto di uno sforzo di spirito, e non di uno slancio della immaginazione: il primo esamina tutti i lati della idea, su cui si fissa: la seconda vede in un baleno il più brillante lato, e con un solo epiteto lo dipinge.

(2) Questa frase è spessissimo ripetuta in Alfieri, ma è da notare, che egli ha alcuni modi di dire prediletti, che sia volontà, sia caso s' incontrano in ciascuna delle sue tragedie. Generalmente la sua frase ha un giro tale, che si presta moltissimo alla parodia, e la Italia ne ha veduta una, che ha messo in principio in dubbio molti, se fosse una cosa seria, o una burla. Niuno fin quì ha fatte le parodie dello stile del Tasso, e del Metastasio.

. . . . . Farmi su palco infame
» Scemo del capo rimaner . . . .
. . . . . A vita
» Te riserbar, che dai morti a me mille.
. . . . . Intero io ti concedo
» Ai pensamenti il dì novel che sorge.
. . . . . Gran parte
» Del suo furor la mia fidanza inceppa
» L'ardir suo mezzo coll'ardir mio intero.
. . . . . Poc'anzi in fondo
» D'ogni miseria noi solo un istante
» Or di fortuna ci rimbalsa al colmo.
. . . del dì ch'io mi credea già in sommo
» D'ogni letizia ecco travolto in fondo
» Son d'ogni doglia . . . . . .
» Tutti per te provo a vicenda i moti;
» Dir non li so: ma tutti in due li stringo.

e tante altre ricercate maniere di espressione, che ad ogni pagina delle tragedie di Alfieri s'incontrano (1).

(1) Alfieri mirando sempre al grande nella scelta della parola, ha poi usato modi di dire bassi, e triviali, quali sono » *Badare: eccoci al punto: stà bene: davver:* e simili, ma egli scrivea in una lingua imparata sui libri, e non era in grado di conoscere quel che nell'orecchio de' toscani faccia buono, o cattivo suono. È lo stesso de' versi: volendogli fabbricare di tuon sostenuto e imponente, ne ha fatti degl'inettissimi. Cicerone nel Bruto secondo si dimentica certamente di aver fatti de' buoni versi nel suo Poema di Mario allorchè dice

. . . . . In rimembrarlo ancora
» Di tenerezza, e gratitudin sento
» Venirne il dolce pianto sul mio ciglio.

In questa medesima tragedia di Bruto s'incontrano versi prosaici affatto, come quello

» E della pingue annona dell'Egitto.

Lo stile di queste tragedie, specialmente per il lato della concisione, si adatta talvolta al linguaggio delle passioni cupe, nella pittura delle quali l'Autore è sì ben riuscito, ma in generale comunque quà, e là abbia de' pregj come poesia lirica, e specialmente in Saulle, non è mai tale da sostener per se solo la illusione drammatica, come è sortito a Racine nella sua Berenice, in Ester, e in Atalia; e se Alfieri non avesse scritte altre tragedie, che Ottavia, Mirra, Rosmunda, Maria Stuarda, Agide, e i due Bruti, egli non averebbe mai, a mio credere, acquistato il titolo di creatore della italiana Melpomene.

§. IX.

Dello spirito delle Tragedie di Alfieri (1).

Sia che si riguardino i piani drammatici di Alfieri, sia che si riguardino i caratteri da lui immaginati, il dialogo, e lo stile tutto convince, che poco, o nulla egli mirò nelle sue tragedie a risvegliare l'interesse teatrale, unico e sacro scopo d'ogni drammatica imitazione. Tutto lo studio all'incontro fu da lui posto in dare un alta idea

(1) Non vi ha espressione di significato sì ambiguo, e vario quanto la parola *spirito*. Con essa intendo qui io lo scopo primario della tragedia di Alfieri, come mezzo di agire sugli animi altrui.

della natura umana nell' odio, che essa sviluppa contro la oppressione, e una tristissima di coloro che a questa oppressione aspirar sembrano. Questa fisonomia della tragedia di Alfieri, che sì spesso si svela, anche quando il soggetto meno il richiede, potrebbe far credere, che ne' suoi teatrali componimenti avess' egli uno scopo più politico, che drammatico.

Alfieri scriveva allorchè la rivoluzione di America ne operava una negli spiriti pensatori di Europa, rivoluzione tanto più sicura, quanto meno il principio, su cui ella agiva trovavasi nella competenza di chi avea interesse a ritardarne i progressi. Ogni nuova piega, che la opinione pubblica prenda, è un bel campo a percorrere per gli uomini dotati di grande carattere, di genio, e divorati dal desiderio della celebrità. Essi s' inalzano allora alla testa de' nuovi principj, e tanto più certo è il loro successo, quanto lo stato attuale delle cose è più a questi principj opposto. Ma un uomo di questa tempra per ottenere il primato, contrae l' obbligo di essere straordinario. La singolarità de' suoi modi, fissa allora l' attenzione su quella de' principj, e il rispetto per questi, ridonda poi in ammirazione per quelli.

Io non pretendo già d' insinuare, che il pregio della tragedia di Alfieri sia un merito di circostanza. Desumendo dalla piega dominante del di

lui spirito qual' ella resulta, e dalle circostanze, che il mossero, e dall' oggetto a cui con predilezione si diresse, lo scopo primario ch' egli ebbe in mira nello scrivere le sue tragedie, io intendo soltanto di arguire da questo la origine degl' intrinseci pregj, e de' difetti, che in esse s' incontrano. Or supponendo, come è ben dato di congetturare per le cose di sopra accennate, che questo scopo fosse principalmente politico, diretto cioè a dare agl' uomini un alta idea della loro naturale indipendenza, e un orrore profondo per la politica, e civile oppressione, io ardisco dire, che Alfieri portò nello scriver drammi una piega di spirito, che è di natura sua sommamente all' arte nociva. Lo scopo dogmatico qualunque siasi tende sempre a parlar più allo spirito, che al core: e lo scopo delle arti imitative tende più a parlare al core, che allo spirito. Lucrezio è ammirabile, ma Virgilio commuove. Non si dica che altro è insegnar l' ateismo, altro è dare una idea sublime della natura umana, e ispirar l' odio per la oppressione; il primo oggetto potrà risvegliare lo stupore, e l' ammirazione; ma non mai interessare. Nel secondo, siccome l' odio per la oppressione politica è sempre in proporzione de' principj, che si hanno sulla condizione della specie umana, e non essendo perciò un sentimento assoluto, e universale, l' eccitarlo non sarà mai elemento dell' interesse dram-

matico, e anche nel cor di quelli, ne' quali quest' odio può essere eccitato, siccome partecipa sempre de' principj speculativi, che il danno, non potrà esso mai divenire un sentimento tragico. Se il Maometto di Voltaire dovea interessare per il solo lato delle allusioni, che se ne poteano trarre, non avrebbe questa tragedia fatto versar le lacrime, ch' ella strappò dagl' occhj di tutti. Gettate una occhiata sulla storia del dramma: voi non vedrete che una imitazione teatrale, in cui lo scopo politico si sia anteposto al drammatico, abbia mai riescito, se non che in un momento, in cui la effervescenza delli spiriti ha illuso il core nella ricerca di ciò, che realmente è fatto per interessarlo (1). Voltaire nel suo ritorno d' Inghilterra volle provare il suo genio ne' soggetti di libertà, ma non subordinò mai lo scopo drammatico allo scopo politico, quindi nel Giunio Bruto, nella morte di Cesare, in Roma salvata tutto è disposto per l'ef-

(1) La tragedia Fiamminga, il di cui soggetto è il famoso assedio di Leida, che gli Spagnoli levarono nel corso delle prime guerre de' Paesi Bassi, ha continuato per molto tempo a essere rappresentata tutti gli anni nel mese, in cui l'avvenimento accadde; essa è piena di massime sentenze contro i Re, e contro i loro ministri, come poteano essere alla moda in Roma dopo la espulsione de' Tarquinj. Ma le repliche annue di questa tragedia erano l'effetto della importanza, che il popolo annetteva sempre a quell'epoca, e di un fondo che un cittadino avea stabilito, perchè questa annua rappresentanza fosse data. *Du Bos Reflexions critiq. Vol. I, pag.* 150.

fetto drammatico, e non vi ha di politico, che quel che basta a conservare la istorica verità de' caratteri, e del soggetto.

All'incontro Alfieri che va direttamente allo scopo politico senza curare il drammatico, eccede sempre la storica verità, e la stessa verosimiglianza naturale nella pittura di questi caratteri, ponendone in scena alcuni, che non essendo in modo veruno drammatici, altro oggetto non hanno che quello di presentare schifose pitture della tirannide, senza scopo determinato per la tragedia. Nerone al momento in cui è posto in scena da Alfieri non era più un personaggio tragico. Non era più il Nerone di Racine, in cui i germi di una buona educazione combattevano ancora contro le attrattive del vizio, a cui un temperamento disordinato, e i cattivi consiglj di Narciso lo trascinavano; il suo core non era più il campo, che si doveano disputare la malvagità di questo Narciso, e la virtù di Burro (1). Il Nerone di Alfieri è una tigre stupida, sazia di sangue, che vuol sempre versarne per il solo piacere dell'imbrattarsene (2). Tigellino è un infame, e Poppea nulla

(1) Tutti sanno che Racine ha introdotto Narciso nel suo Britannico contro le verità della Storia, narrando Tacito che fin da' primi giorni del regno di Nerone Agrippina obbligò questo liberto celebre a darsi la morte.

(2) È da notarsi, che Ottavia appunto è quella che dipinge Nerone come una tigre, e questo aumenta la credibilità del di lei carattere

più che una prostituta ordinaria. Or questi caratteri possono esser degni di occupare il pennello dello storico, che dee dipinger gli errori di una generazione, perchè servano di scuola alle altre, ma non potranno mai con decenza, e con drammatico effetto occupare un posto nella tragedia, nel modo almeno con cui Alfieri ve gli ha collocati. La natura umana non ha certamente prodotti mai mostri uguali a quelli, che Alfieri ha sceneggiati. E chi potrà non inorridire in vedere un Cosimo costringere senza plausibile necessità il proprio figlio all'assassinio, e un Piero che senza addurre motivo alcuno della sua scelleraggine espone un fratello alle pugnalate dell'altro? Ove s'intese mai che un amante, perchè non sia uccisa la sua donna s'induca a ucciderle il padre? Il colpo che egli infamemente vibra contro l'autor dei suoi giorni non troncherà la di lei vita? L'Atreo di Crebillon vuol costringer Plistene suo creduto figlio a uccider Tieste. Atreo non dà questo comando a un figlio: ma che risponde Plistene?

. . . . daignez m'armer pour un emploi plus beau:
» Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau.

Alfieri coll'accumular tanti orrori gratuiti, tante

Crudo Neron pasciuto
» Di sangue ognor: di sangue ognor digiuno.

Questo è il carattere distintivo della Tigre: Il sospirare per un mostro di questa natura, non è compatibile col sentimento che la natura ha dato a tutti della propria conservazione.

sceleraggini senza motivo sulla scena, altro scopo non ebbe che quello di denigrare il primo toscano Granduca, giudicato già dalla storia, senza che la tragedia si assumesse il carico di calunniarlo. Ma qual uomo amico delle lettere, e della storica imparzialità potrà vedere con indifferenza, come Alfieri col solo scopo di sviluppare i suoi favoriti principj abbia posto in azione, e in un favorevole lume l'attentato il più orribile, che il pratico ateismo, e la più infame perfidia abbiano macchinato, ed eseguito contro due uomini, che pur furono l'onore del loro secolo, e del loro paese? Chi soffrirà di veder sulla scena dipinto come un pazzo ed esagerato tiranno l'amico, e il protettore del Poliziano, e di tutti i bei genj del tempo suo, il restauratore della Pisana Università, uno de'più gentili coltivatori delle muse del decimo quinto secolo? Chi non si dorrà di vedere alterata la più cognita istoria, per dar de'motivi plausibili a un fatto rare volte rammentato senza essere detestato altamente, ed avuto in orrore (1)?

(1) Sono le parole medesime del Dottor Guglielmo Roscoe nella sua Storia della vita di Lorenzo il Magnifico. L'istesso Macchiavello dice che il Montesicco spedito dal Papa per ajutar la congiura, e che erasi incaricato del colpo sopra Lorenzo, non volle altrimenti effettuarlo da che conobbe le maniere gentili, e cortesi di questa amabile persona. *Istor. lib.* 8. Alfieri per gettare odiosità sopra i fratelli Medici, finge che volessero togliere senza ragione la carica di Gonfaloniere a uno de' Pazzi, che ne era investito. Al tempo della congiura era Gonfaloniere

Dovremo noi credere, che senza una forte, e decisa inclinazione a far della tragedia un dialogo meramente politico, e a consegrarvi l'odio per ogni genere di autorità, che popolare non fosse, Alfieri avrebbe sì arditamente attentato contro la verità della storia, contro la naturale verosimiglianza, e contro lo scopo del dramma?

Questa inclinazione traspira in ogni tratto delle sue tragedie, anche ove il costume del personaggio che parla non sembrerebbe ammetterlo. Ora ella è Clitennestra, che quantunque moglie di Re dice in Oreste

. . . . . Or che tu Re se' fatto,
» Non sai, per prova, il cor d'un Re che sia?

e in Agamennone

» Tu di corte i maneggj empj non sai.
» Soglionsi appor falsi delitti spesso,
» Ma non sempre i veraci al Re si svela,
» Qualor n' è offeso il suo superbo orgoglio.

Ora ella è Elettra, che ancor giovine, e in una reggia educata parla alla madre della facilità, con che i delatori s' insinuano nel cor de' Sovrani. Ora è Ildovaldo, che avendo combattuto per sostenere l' autorità reale, dice poi

Cesare Petrucci, e tutti gli Storici non sanno immaginare le cause di risentimento, che i Pazzi potessero avere contro Lorenzo, e Giuliano. Questo è ben' altro che alterare il soggetto del Conte di Essex come Tommaso Corneille ha fatto.

. . . . . Io ti credea dal nome
» Di Re più assai corrotto il cor

e poi parlando del trono

. . . . . Doni
» Son questi ognor di pentimento, e sangue.
. . . . . Mi offende
» In te tua fella ingratitudin: vero
» Re ti conosco in ciò

Ora è Pilade figlio di Strofio Re della Focide, che parlando della reggia di Egisto, dice in general delle reggie tutte

» Mura di reggia son: sommesso parla,
» Ch'ogni parete un delator nel seno
» Nasconder può.

Ora egli è Saul sì geloso del suo regio potere, che esclama

» Seggio di sangue, e d'empietade è il trono.

Ora ella è una madre romana, che eccedendo il suo costume, a quello dell'età, in cui si finge ch'ella parli, pronunzia in faccia alla figlia quella cognita invettiva contro i patrizj

In un col latte
» T'imbevvi io l'odio del patrizio nome,
» Serbalo caro: a lor si dee, che sono
» A seconda dell'aura, o lieta, o avversa,
» Or superbi, ora umili, e infami sempre.

Questa sì decisa avversione per ogni autorità non popolaresca avea dato all'animo di Alfieri un carattere difficile, e misantropico, che domina visibilmente in tutti i suoi drammi, e ne è divenu-

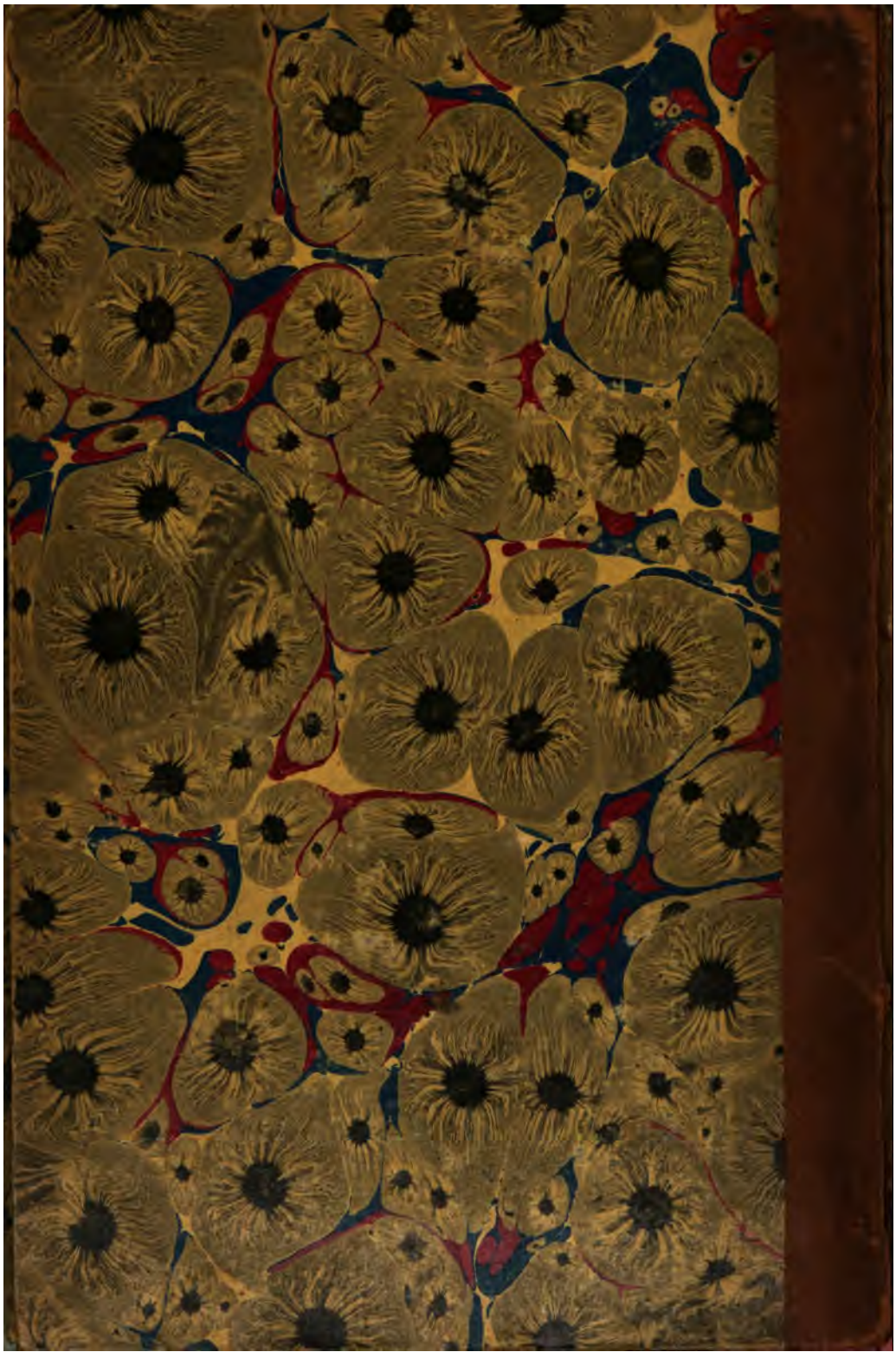
to lo spirito signoreggiatore. Sempre inclinato a spregiare la situazione morale, e politica dei suoi contemporanei, egli mirava a un tempo, in cui il teatro sarebbe stato ripieno di Aristidi, e di Tell. Preoccupato di questa idea egli ha sacrificato a codesto pubblico immaginario tutto ciò che forma nella tragedia la delizia di questo componimento. Ond'è che i piani drammatici si risentono dello spirito di riforma di un novatore, che aspira a servire ai principj, e non ai sentimenti: i caratteri volti sempre al grande, e allo straordinario non sono mai volti al patetico; sembra che Alfieri avendo sentito, che la solitudine ingrandisce le facoltà dell'animo, e irrigidisce quelle del core, abbia voluto isolare i suoi personaggi, perchè tutto dassero all'altezza del pensiero, e nulla ai teneri sentimenti della natura. Il suo stile porta la medesima impronta, ma come quella parte che meno si prestava alla riforma più ne fa sentire i difetti. Dolcezza, armonia, fluidità, fiori di eloquenza, imagini brillanti, e patetiche, tutto questo è nello spirito della tragedia di Alfieri il bisogno de'tempi di schiavitù, e di effeminatezza. Il suo stile è la lana ispida, e greggia, di cui il riformator del suo secolo dee cuoprirsi.

Quindi Alfieri debole nella parte drammatica de' suoi teatrali componimenti è grande, e robusto nella parte politica. Quì è dove il suo genio si

mostra in tutta la sua naturale sublimità: emulatore di Tacito egli lo supera talvolta nella pittura delle odiose passioni, e in quel certo fuoco di libertà, che serpeggia, e sfavilla negli scritti di questi due sommi uomini. La tragedia è un genere di componimento, che esige la più grande mobilità di genio; fa duopo che l'Autore dimentichi i suoi principj, e se stesso per trasportarsi ne' suoi personaggi, e farli agire, e parlare conformemente allo scopo del dramma. La rigidità del genio di Alfieri, la sua forte adesione a' suoi favoriti principj non gli permetteano questa dimenticanza di se stesso. Chi lo ha personalmente conosciuto lo ravvisa da capo a fondo nello spirito della sua tragedia. Rigido, di brutti, e tronchi modi, riflessivo, accigliato, parlator parco, e sugoso, censore di tutto ciò che era de' tempi suoi; ispirando il rispetto, ma raramente l' abbandono del core, egli preferì sempre il far ammirare le sue originalità al farsi personalmente amare. Il suo dramma ha la fisonomia medesima, e per questo lato ha il suo ammirabile, e il suo sublime. La originalità de' suoi piani, ciò che i suoi caratteri hanno di straordinario e di colossale, l' asprezza istessa del suo stile, come tutto porta la impronta del genio, e il genio non urta mai nella mediocrità, hanno il loro pregio più facile a sentirsi, che a dimostrarsi. Ma questi pregj son ben lun-

gi dall' esser drammatici, piaceranno essi sempre più alla lettura come dialoghi, che in teatro come azioni.

§. X.

Conclusione.

Incontrandosi raramente nelle tragedie di Alfieri l' effetto drammatico, male a proposito si darebbero esse a modello di teatrale componimento ai giovani artisti. Quelle tragedie medesime, che il più questo effetto producono, sono, e per il lato de' piani, e pel lato dello stile di tal tempra, che prese come modello della tragedia in Italia porterebbero in altre mani che in quelle di Alfieri alla ruina dell' arte. Vuolsi anco concedere agli ammiratori di sì fatto genere di tragico componimento, ch' esso sia ciò, che di più perfetto lo spirito umano può concepire; ma la maniera attual di sentire degl' uomini, e ciascuno può conoscerlo consultandosi, non è fatta per questo metafisico grado di perfezione. Deesi adunque consigliare ai giovani coltivatori dell' arte di usar mezzi più congeniali allo scopo attualmente sentito del dramma. Alfieri può considerarsi come un gran genio, di cui la Italia a buon dritto si onora, ma che tutto ha fatto per la sua gloria, tutto per la originalità a cui aspirava, e pe' principj politici che lo animavano, e poco pe' sentimenti che al teatro si cercano.